العدد

427

تشرين الثاني

2006

مجلة أدبية شهرية تصدر
عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

المدير المسؤول

أ.د. حسين جمعة

رئيس اتحاد الكتاب العرب

رئيس التحرير

حسن حميد

مدير التحرير

خليل جاسم الحميدي

هيئة التحرير

حنا عبود

د.خليل الموسى

إبراهيم الخليل

د. نضال الصالح

جمانة طه

حسين حموي

آصف عبد الله

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة. أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قَبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً.. يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها.

الآراء الواردة في المواد المنشورة لا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة.

□ المراسلات

باسم رئيس التحرير. اتحاد الكتاب العرب دمشق. المزة أوتستراد

ص.ب: 3230

هاتف: 6117240. 6117242. 6117243. فاكس: 6117244

البريد الإلكتروني: Emailunccriv@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:

www.awu-dam.org

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس. 2122532

هاتف. 2127797. ص.ب: 12035

المحتويات

103

132

136

العدد 427 تشرين الثاني 2006

163

240

259

أول الكلام ..

4

أورهان باموق

وجائزة نوبل

- 1 -

أجل،

مهما يكن الشأن، فإن جائزة نوبل تحقيب أدبي سنوي رائع، ينتظره الأدباء والكتّاب والمثقفون كلما هلّ يوم الخامس عشر من تشرين الأول من السنة موعداً لإعلان اسم الفائز بالجائزة والتقريظ.

هذا العام 2006 منحت الجائزة للروائي التركي أورهان باموق تقديراً لإبداعه وتجربته وانشغاله الرئيس بالأدب عامة والرواية خاصة، وفي هذا.. معان عديدة لعل في طالعها أن جهوية الجائزة لهذا العام جهوية شرقية، وأنها تمنح لروائي شاب ما زال يطوّر تجربته وينميها فهو في الثالثة والخمسين من عمره، وأنها تأتي تقديراً لانشغال روائي في معمله الاجتماعي..يقصّ، ويحكي، ويشرح، ويتأمل، ويفكر، ويرى، ويمدح، ويقدح، ويقبل ويدبر.. داخل دائرة مجتمعه. فهو يحكي عن تاريخ بلاده، وعن ناس بلاده، وعن ما يتألمون منه، وعن ما يحلمون به.. لا يقلد مجتمعات، ولا سلوكيات، ولا يلحق مجتمعه بمجتمعات أخرى أو تواريخ أخرى.

كل من قرأ لـ أورهان باموق كان يتوقع شأناً مهمّاً ينتظر هذا الكاتب، فهو في مجمل أعماله الروائية يمتلك عيناً رائية ذات حساسية خاصة، وملكة سرد فيها الكثير من الشفافية والسلاسة، وذاتاً منظمة، وذاكرة موسوعية، ونزعة خيالية، وروحاً ميّالة للنقد، وخاصية اجتماعية مملوءة بروح الشرق وسحره، وموهبة من عيار عال، لهذا .. كان يستحق الجائزة.

ولكن كيف تتخطى جائزة لها عين موشورية مثل جائزة نوبل كاتباً مهمّاً مثل يشار كمال، وهو تركي، وكاتباً فذاً مثل عزيز نيسن، وهو تركي أيضاً، قبل أن يتوفى وقد عاش عمراً مديداً. وكيف لهذه الجائزة أن تتخطى شعراء كباراً في شرقنا مثل محمود درويش، وأدونيس، أو أدباء أصحاب تجارب أدبية رفيعة مثل حنا مينة وإبراهيم الكوني. وأن تتخطى أدباء كبار في التجربة والحضور العالمي مثل ايتماتوف القرغيزي، ويوسا البيروفي، وفالنتين راسبوتين الروسي..؟! وهل هذا التخطي يأتي بدفوع غير أدبية وغير ثقافية؟! أو أن في الأمر أمراً؟!

- 2 -

في ظني، وأنا مع منح هذه الجائزة الكبيرة لـ باموق، أن الحراك السياسي، وروح المناهضة للمناخ الاجتماعي والسياسي اللذين عر ف بهما باموق هما من رجّحا ميزانه للفوز بهذه الجائزة.. فهو الذي تحدث عن حادثات مضمرات في السياسة التركية، والمجتمع التركي أيضاً، وهو الذي اقتيد إلى المحاكمة مرات لاتهامه بإثارة النعرات، والرؤى الأقلوية، والضغائن، وهو الذي كرّمه الغرب بجوائز عديدة وفي مناسبات عديدة تأييداً لمواقفه السياسية المعنية بالماضي والراهن والقادم. باموق صاحب رأي، ومن البدهي ألا يحاسب الأديب أو الكاتب على آرائه إن كانت لا تمس حياض الوطنية ومقدساتها، ولكن من البدهي أيضاً ألا تصير المعايير السياسية هي الأساس في منح الجائزة لهذا الكاتب، ومنعها عن ذاك

. 3 .

أعجب حقاً ألا تذهب الجائزة برجليها . ومنذ سنوات . إلى شاعر كبير مثل محمود درويش لأن منحها له لا يأتي تكريماً وتقديراً له فقط، وإنما تكريماً لشعبه الذي يخوض مخاضاً مقاومياً لم تعرفه البشرية كلها، وتكريماً للمعنى الوطني الذي أوقف درويش حياته عليه ولأجله. ترى ما الذي يمنع عين نوبل من رؤية درويش وتجربته الشعرية المذهلة؟!

أظن أن الإجابة كامنة في فلسطينية وحسب، وهذه وحدها مدعاة خجل لنوبل ومانحيها في آن معاً.

. 4 .

لست منكراً لأحقية باموق بالجائزة، ولكن كنت أتمنى ألا يعلو المذاق السياسي على المذاق الأدبي.. كيما تصل إليه. وألا يأتي التكريم لكاتب أُريد له أن يدخل في دائرة المنشقين،. والرافضين واللاوطنيين من أمثال باسترناك الروسي، وغاو الصيني.. وألا يعلو سؤال جارح فحواه: هل على الكاتب أن يغادر روحه وعشقه وجذوره كي ينال رضا الآخرين؟! وهل على الابن / الكاتب أن يقتل أباه/ وطنه كي ينال القبول والموجودية؟! إنها معضلة!!.

حسن حميد

6

صورة النهد في شعر نزار قباني

[ملامحها الفنية، حوافزها، دلالاتها]

د. نذير العظمة

مقدمات نظرية في الشعر وبنيته

كيف يقدم نزارٌ قباني نفسه للمتلقي كيف يقدم نفسه شعرا. وكيف يقدم نفسه نثراً؟!

في قصيدة "إلى القارئ" في مفتتح مجموعة "قالت لي السمراء" يؤكد الشاعر على العضوية والموسيقى والإحساس والمخيلة والجنس في الشعر كتعبير عن الحياة والذات، في إطار الطبيعة والانتماء. يصرح الشاعر في تكوينه النفسي والفني ولكنه لا يكشف لنا النقاب عن جذوره والمؤثرات الثقافية التي غذت تلك الجذور وأخصبتها. ووجهت ككل مسيرته الشعرية.

وقصيدة "إلى القارئ" التي قدمت المجموعة على الأرجح أن نزاراً قد كتبها بعد أن وضب المجموعة الشعرية وأراد أن يبرز فيها خصائص شخصيته الشعرية وملامحها الفنية والنفسية.

ومع أنه ابتدأ بالموسيقى والعفوية وانتهى بالجنس إلاَّ أننا نرى أن نقدم الجنس ونثني بالإحساس. ونثلث بالمخيلة ونربع بالموسيقى وزناً وقافية وصياغة كحامل لغوي للعناصر الثلاثة. ونسمح لأنفسنا بأن نعيد ترتيب أبيات القصيدة على هذا المنوال:

بأعراقي الحمر امرأة
تسير معي في مطاوي الردا
تفح.. وتنفخ في أعظمي
فتجعل من رئتي موقدا

هو الجنس أجمل في جوهري
هيولاه من شاطئ المبتدا
إذا قيل عني أحس كفاني
ولا أطلب الشاعر الجيدا
أنا الحرف. أعصابه. نبضه
تمزقه قبل أن يولدا
تخيلت حتى جعلت العطور ترى
ويشم اهتزاز الصدا
فلولاي ما انفتحت وردة
ولا فقع الثدي أو عربدا
شعرت بشيء فكونت شيئاً
بعفوية دون أن أقصدا
كدندنة البدو فوق سرير
من الرمل ينشف فيه الندا
فيا قارئي يا رفيق الطريق
أنا الشفتان وأنت الصدى
سفحت قوارير لوني نهوراً
على وطني الأخضر المفتدى
(قالت... ص 25 . 32)

الإطار الإيقاعي للبحر المتقارب على هذه القافية موروث من الذاكرة الشعرية.

مثالاً لا حصراً قصيدة علي محمود طه:

"أخي جاوز الظالمون المدى"

وقصيدة الخنساء في أخيها صخر:

أعينيّ جودا ولا تجمدا
ألا تبكيان لصخر الندى

الأغراض الشعرية من وطن ورثاء وغزل تتعدد صورها وصياغاتها ولكن البحر والقافية لا يتغيران.

إن الغرض الشعري، والصياغة والأسلوب هما ما يعطي للقصيدة هويتها

وإيقاعها.

تتفرع المخيلة في الشعر وتتنوع الصورة. أن نرى العطر. ونشم اهتزاز الصدى. أو نلمح الصدى يخضر في شفتي الحبيبة.

صور شعرية لم نعهدها في البيان الشعري عند العرب. وهي من مقابلات الرمزيين التي تسللت إلى القصيدة العربية لا عند نزار فحسب بل عند أبي ريشة وبدوي الجبل.

أما الصورة الحية التي توسلها نزار فهي من ذخيرة البيان العربية لكنها تميزت عنده بالجدة والطراوة:

حروفي جموع السنونو تمد

على الصحو معطفها الأسودا

(قالت ص 27)

لكن نزار لا يكتفي بالمقابلاتِ الرمزية والصور الحسية الطرية في قصائده بل يتعداها إلى مفاهيم أخرى أكثر غرابة وعمقاً مقابلات الحواس عند الرمزيين تتصل بفلسفة النفس الواحدة وتعدد الحواس الموصلة إليها.

من هنا جاز التعبير عن حاسة بحاسة أخرى.

إلا أن بودلير وغيره من الرمزيين لا يكتفي بالتعبير عن حاسة بحاسة بل يتجاوز ذلك إلى انصهار الحواس أو تداخلها في وحدة أسوة بالنفس الواحدة التي تقود إليها قنوات الحواس الخمس:

النار في جبهتي النار في رئتي

وريشتي بسعال اللون تختنق

(طفولة... ص 32)

انظر كيف يقترن الصوت باللون واللون بالصوت في مقابلة حسية بارعة.

وبعدٍ أن يحدد لنا نزار ينابيع حساسيته الشعرية شعراً في قالت لي السمراء بكر مجموعاته حاصراً إياها في الإحساس والعفوية والمخيلة والموسيقى الشعرية والجنس يحرص في "طفولة نهد" مجموعته الثانية على رسم استراتيجيته النظرية بمقدمة نثرية بعنوان "
في الشعر".

فالقصيدة في نظره وحدة عضوية كالوردة كيف أن نملأ رئتينا بعبقها لننعم بالمتعة.

ويؤمن مع كروتشيه أن الفن بما في ذلك الشعر له هيكله الخاص ومحرابه المستقل عن الأخلاق والمنطق والدين. فاللذة والمتعة الجمالية التي نحصل عليها من الشعر هي وحدها مبرر وجوده. وقانون المنفعة والطهارة لا يسري على الفن والشعر وإلا لدنسنا الهيكل

وأزحنا المحراب.

والقصيدة كما اللوحة تمتعنا بكليتها لا بأجزائها فحسب.

وتشريحها إلى مكوناتها الأولى وعناصرها الأساسية لا يزيد من متعتنا أو يعمق لذتنا بقدر ما يقضي على سريتها ويفسد بكارتها. عبادة الجمال كما عند الرمزيين تقتضي عبر الفن الانغماس فيه والتوحد به.

والفن يعيد للطبيعة نبضها الإنساني وبهذا ينقض نظرية محاكاة الفن للطبيعة ويذهب إلى إعادة خلقها من خلال الإنسان.

ولعل نزار بتبنيه لكروتشيه والرمزيين يدافع عن ينابيع إلهامه الشعري الذي تمحور حول المرأة والجنس. كما يدافع عن استقلالية الفن الشعر ويحصر وظيفته الأولى والأخيرة بالمتعة الجمالية.

لكن الجنس عند نزار أوسع مما عند الرمزيين وأكثر عمقاً ولعله بعد الإمعان والدراسة أكثر صلة بالمفهوم الفرويدي.

فالجنس عنده لا ينحصر في اللذة الجسدية إنه البذرة التي تكمن في بؤرة شبكة مركبة تتمتع بقدرة واسعة على الولادات والتجليات والتحول.

الجنس النفس الإحساس المخيلة الإيقاع وموضوعات لم تخطر على باب الموروث في الغزل والحب.

ومع تأكيده على الوظيفة الجمالية للقصيدة بأنها تتصل بالمتعة لا بالمنفعة. وأنها فوق الحساب والتحليل والمنطق. فهي كل لا يتجزأ كاللوحة في الفن والوردة في الطبيعة إلا أنه يدعم الوظيفة الجمالية بالوظيفة المعرفية للشعر فهو في رأيه لون من ألوان الحدس الذي يقودنا إلى المعرفة. لكنه حدس غنائي يقترن فيه الجمال بالإحساس والمخيلة والغناء (LYRIC)

الحدس يفاجئ بالمعرفة. والقصيدة تلد دون استئذان. أنها تختار شكلها ونبضها. لتحدث كهربة جميلة ومعرفة طرية.

من هنا كان نزار يؤمن مع الرمزيين بالشعر كصانع للحياة والطبيعة بانصهار الأحاسيس في نار المخيلة وحدة عضوية متسقة. نقتل فيها اللذة حين نسلمها إلى الحساب والتحليل والمنطق ونبعدها عن الحدس والمتعة.

إن الدعوة إلى الفضيلة هي مهمة الأديان والأخلاق.

أما الشعر في الفن فيتصل بعالم النفس التي يتوحد فيها جمال القبح بلذة الألم. وتؤول المتناقضات إلى انسجام ووحدة. وتلتقي دائرة الإنسان الفرد بدائرة الكون العليا. فالفن الشعر جوهر الحياة والطبيعة والمعرفة

والغناء!

II

صورة النهد في الموروث الشعري والمخيال الشعبي

في شعر عمر ابن أبي ربيعة إشارات إلى الكاعب والناهد من العذارى اللواتي كعبت نهودهن ي صدورهن أو نهدت ونهضت إلى أعلى. ورغم أن هذه الإشارات توحي بإيماءات جنسية خفية وجماليات جسدية إلا أن دلالاتها اللغوية على عمر العذارى هي الأكثر بروزاً في شعر الغزل وجماليات الشكل لصدر كعب أو نهد تخاطب العين وتشير إلى الغريزي من خلال الجمالي.

والنهود هي من أهم ما يميز الجنس واحدهما عن الآخر إلا أن النهد والكعب يرتبطان بالإيحاءات الجنسية وجمالية الشكل ويختص الثدي أو الأثداء بالرضاعة والطفولة رغم مرادفته للنهد.

وقد يكنى عن النهود بالرمان في الأغاني الشعبية والزجل والدارج من الكلام كما تلمح إليه الأغنية الشعبية

رمانك يا حبيبي

أوصفه طبيبي

يا شيخ أحمد يا سروجي

تردلي حبيبي

رمانك على ورقو

سبحان الذي خلقو

فالتورية بالرمان والإشارة بالصدر على النهود حافزه الحياء والخجل من جهة ومن جهة أخرى النزوع الجمالي إلى وصف الجسد الأنثوي بما في الطبيعة من ثمر كالرمان الذي يوحي شكله بالاستدارة ولونه بالشهوة.

كذلك التورية بالحمام يلمع إلى جمالية الشكل واهتزاز النهود والحركة وما في الطبيعة مما يشبه الجسد والشهوة إلا أن الشعر الشعبي قد يصعد الشهوة إلى مرتبة العبادة فيقترن الجنس بالدين والدين بالشهوة في المخيال الشعري.

يقول الزاجل:

قالوا:

بإيش تقرا قلت بالزين

(ويقصد الحرف)

وقالوا بإيش تطعن قلت بالزين

(ويقصد الرمح إشارة إلى الفروسية والذكورة وربما الجنس).

وأنا شفت على صدر البنية بزين

معابد ويا ربي خلقوا للصلا.

في مجمل ما صوره نزار عن النهد ظل في دائرة الشهوة والشكل الجمالي.

وأحياناً يشير إلى الاعتزاز من خلال الشهوة. لكنه في إيماءات بارعة يصعد الشهوة الجنسية كما صعدها الجزال الشعبي إلى مرتبة المقدس.

تعدد الصور للنهد وما يتصل به عنده شكل لوحات جمالية تعددها الجمالي يعيدنا إلى ينبوعها الشهواني والجنسي وربما الديني.

في خلق الإنسان والطبيعة ومعجزة الجسد.

هناك إشارات صارخة عند امرئ القيس

تلمع إلى عالم الشهوة عند المعشوقة التي تسلم الأثداء إلى الطفل بينما تمكن العاشق من ينبوع اللذة، في تواصل جنسي يغلب الشهوة على الأمومة في معلقته المشهورة ببيتين شعريين غالباً ما يحذفهما الرقيب لا لدقة التصوير بل لدعارة الصورة.

ومثلك حبلى قد طرقت ومرضع

فالهيتها عن ذي تمائم محولِ

إذا ما بكى من خلفها انصرفت له

بشق، وتحتي شقها لم يحول

(زوزني ص 16 ـ 18)

بيروت ط (3) 1979.

III

صورة النهد في شعر نزار وملامحها الفنية وحوافزها الجنسية ودلالاتها

سننطلق منهجياً بإحصاء ما ورد من صور للنهد في كافة مجموعات نزار الشعرية، ونسلط الضوء على ما يتصل بها من حوافز وإيحاءات ودلالات.

ومن دون أن نهمل الأبيات المفردة أو المزدوجة والمقاطع الشعرية في القصيدة الواحدة سنركز الضوء بادئاً على قصائد بعينها تدور حول النهد متميزة بوحدة الموضوع والرمز ككل. أولها "نهداك" خمسة وثلاثون بيتاً. وثانيها "شمعة ونهد" أربعة عشر بيتاً. وثالثها "حلمة" ثمانية عشر بيتاً. لكننا سنفتتح الكلام عن قصيدة "مصلوبة النهدين". ونستشهد بصور النهد في مجمل شعره معتبرين إياها نصاً موحداً لأن النهد أيقونة مملكة نزار الشعرية.

فبالإضافة إلى القصائد المذكورة هناك ما يقارب الثمانين موضعاً في شعره تتضمن النهد صورة حسية أو استعارة أو رمزاً أو تشبيهاً بحوافز جنسية وتطلعات جمالية تستحق التمعن فيها ودراستها.

مصلوبة النهدين:

يبدو أن نزار يترافق ويرحم صبية النهدين المصلوبين رأفة من أن تلتهمها شهوته، ورغم أن النهدين تسلقا أضلاع الشاعر إلا أنه يرى النهد "كوم أناقة" كصورة جمالية يكبرها الشاعر ويصونها ضد لذته ومتاعه. ويندب نزار هذه الطفلة الغريرة إلى أن تعود إلى أمها ويحذرها من غريزة الحيوان

تحت قناعه.

فالجنس في القصيدة يتحول من الذاتي إلى الموضوعي والشاعر يضحي بالغريزي من أجل الجمالي "كوم أناقة".

ونستشم الحافز الأخلاقي من قوله أيضاً "عودي لأمك" رأفة بالطفلة الغريزة.

إلا أن البيت المحير في القصيدة قوله:

لا تتركي المصلوب يخفق رأسه

في الريح فهي كئيبة الإيقاع

الصورة معبرة لكني أميل إلى سحب الدلالة اللغوية لا الطقوس العقدية على الصلب في القصيدة/الفنان يتغلب على الحيوان.

والإنسان لا الغريزة سيدة الموقف.

الجمال لا إشباع اللذة هو في بؤرة القصيدة

يقول نزار قباني:

مصلوبة النهدي.. يا لي منهما

تركا الردا.. وتسلقا أضلاعي

.....

لا تتركي المصلوب يخفق رأسه

في الريح فهي كئيبة الإيقاع

(قالت... ص 171 ـ 172)

عوذت نهدك فهو كوم أناقة

أن ترهنيه للذتي ومتاعي

عودي لأمك.. ما أنا بحمامة

فغريزة الحيوان تحت قناعي

ما أنت، حين أريد، إلا لعبة

بلهاء.. تحت فمي وضغط ذراعي.

طفولة نهد

هل يرحم الشاعر "طفولة نهد" أم نهد الطفولة؟!

وهل الطفولة والجمال هما الوازع الخفي خلف الصورة لا الشهوة التي يرفعها الشاعر إلى زمن (الرضاعة) والبراءة . وإلا لماذا لم يترك الغريزة تفترس هذه الطفلة الغريرة.

أليست الصورة هنا نقيضاً للصورة التي صورها امرؤ القيس عن غلبة الجنس الغريزة على الطفولة الرضاعة في بيتيه المشهورين؟!

النزعة الجمالية تتأكد لنا لا من عنوان المجموعة الشعرية (طفولة نهد). بل تتجلى أيضا في القصائد المفردة "شمعة ونهد" هل يريد الشاعر أن يوحي إلينا أن النهد شمعة تضيء أو الشمعة نهد يذوب؟! ربما

الحِلمة

ولنستعد معاً تداعيات الحلمة في مخيلة نزار.

فهي خصلة حرير. مبسم العصفور. أرجوحة العبير، حرف نار، بركة عطور.

كلمة مهموسة مكتوبة بنور. سماء واحمرار لونه الشعور، دمعة حافية. قبلة تجمدت على النهد ارتسمت شرارة. مظلة شقراء من الهجير. فضيلة السرير. "إبريق وهج عالق بهضبتي سرور" شباك هوى. فراشة مغطوطة الجناح في غدير "نجمة مكسوة الريش على الصخور "دافئة من الضمير. حبة رمان، اللعب وتمزيق الحرير.

ولماذا يختص "الحلمة" بقصيدة كاملة تتعدد فيها الصور. لكن إيحاءاتها تنطوي على أصولها وتجلياتها الجمالية؟!

أليست "الحلمة" وسيلة الرضاعة وآلتها؟

الضوء الحليب، اللون تخاطب العين والذاكرة بتداعيات ليس الجنس هو النار الوحيدة التي تحركها. البهاء والجمال على شبكة العين يرقي بالغريزي إلى الجمالي ومن الحيوان الذي صرح به الشاعر إلى الإنسان في قصيدة "مصلوبة النهدين".

الشمعة والنهد

قصيدة "الشمعة والنهد" عنوانها أكثر إيحاء من أبياتها مجتمعة. ذلك لأن الشاعر ربما أحسن بتشخيص كل من الشمعة والنهد.

ولكن لم يحسن استنطاقهما وأوكل إلى القصيدة قضية ضعيفة بحوار رتيب.

فما هو المثير في أن تقول الشمعة للنهد: يا أخي في الدفء أنا للضوء وأنت للمتعة في غرفة شاعر أفكاره بدعة ينحني على أوراقه وحروفه في أبيات سبع حتى تأتي الشمعة إلى السؤال:

إلى متى؟ نحن هنا يا أشقر الطلعة
يا دورق العطور.. لم يترك به جرعهْ
أحلمه حمراء هذا الشيء أم دمعه
أطعمته يا نهد قلبي قطعة قطعة

(طفولة. ص 84 . 85).

ولعل الشمعة هي مركز القصيدة لا النهد فالتوتر الشعري باد في نبرة خطابها لا عنها بل عن صور النهد المخاطب والقضية هي الشاعر، كاهن الكلمات في عزلة غرفته المعتمة وفي تعاطف النهد مع الشاعر الذي يطعم الأنام قلبه.

الحوار في القصيدة يحتاج إلى توتر أكثر والقضية ليست بذي بال، وصوره عن النهد كدورق للعطر وعن الحلمة الحمراء كدمعة هو كل ما في القصيدة من تألق لكن حشو السياق والإطار من زمان ومكان أفقد القصيدة توترها النفسي والفني ولم يجعل منها حواراً مؤثراً.

نهداك

وإذا عدنا إلى نزار في سن مبكرة يوم تكون الغريزة أكثر اضطراماً. وليس للشهوة قدرة على التأني والتأنق سلوكاً وعبارة نجد أن تصويره للنهود يتموج بالشبق. ويتوهج بالنار.

فقصيدة "نهداك" في المطلع تقول:

سمراء صبي نهدك الأسمر في دنيا فمي

النهد الصلب والمكتنز المدور يسيل شراباً. يطلب الشاعر من حبيبته أن تصبه. وأين في فمه الذي يصير دنيا واسعة دلالة على غلبة الشهوة.

تمتلئ القصيدة بالصورة الشبقة والشهوانية:

نهداك نبعا لذة. تشعل دمه. أو صنمان عاجيان. يموجان ببحر مضطرم. وقبل أن تصب نهدها في فمه المتسع يطلب منها أن تفك الغلالة عن نهدها المضطرم. وألا تكتم النار الحبيسة في العظام.

* "نار الهوى في حلمتيك أكولة كجهنم" لم نجد هذه النار الأكولة في قصيدة "الحلمة".

احمرتا بلظى الدم المتهجم. تتحرقان بالشهوة

(قالت ص 125)

* نهداك وحشيان.. والمصباح مشدوه الفم

(قالت ص 125)

لاحظ وحشية النهد والمصباح كالشاعر مشدوه

* وأنا أمد يدي وأسرق من حقول الأنجم

(قالت ص 125)

والحلمة التي أوحت بالبراءة والطبيعة في القصيدة السابقة ترصد العاشق بظفر مجرم. وتغط إصبعها في دمه. ورغم ذلك يتشبث العاشق بالنبرة الآمرة فتقدمي..

* وتحرري مما عليك وحطمي وتحطمي

(ص 126)

وهكذا تتشبث الغريزة بنبرة الطلب والرغبة الآمرة:

* مغرورة النهدين.. خلي كبرياءك وانعمي

* بأصابعي.. بزوابعي.. برعونتي.. بتهجمي

(ص 126)

ويقول لها:

غداً تذوي الورود ويولي الشباب ويموت

الموسم. فتفكري بهذا المصير. عل ذلك إغراء ودفعاً للمتعة

* مجنونة من تحجب النهدين أو تحتمي

* مجنونة من مر عهد شبابها لم تلثم

ويختم نزار قصيدته باستسلام الأنثى لشبق الذكورة:

.. وجذبت منها الجسم لم تنفر.. ولم تتكلم

مخمورة مالت علي بقدها المتهدم

ومضت تعللني بهذا الطافر المتكوم

وتقول في سكر، معربدة، بأرشق مبسم:

"يا شاعري.. لم ألق في العشرين من لم يفطم"

(ص 127)

هل حقاً كان نزار في العشرين حين كتب هذه القصيدة؟

إن النزق والشهوة فيها يدلان على ذلك.

إلا أن نزاراً يقرن الرضاعة بالشهوة على غير الوجه الذي استخدمه امرؤ القيس في البيتين المشهورين.

وكأن قصيدة "نهداك" لهاث محموم يصرح منذ مطلعها بأن يطفأ غليله ويطغى على الفعل فيها صيغة الطلب والأمر.

وليس من ريب أن نار الغريزة حفزت مخيلة الشاعر إلى التصوير المبدع لكنها تنضج بالشهوة وتنفعل بإيقاعاتها.

وقد يتسامى الشاعر إلى صور جمالية مضيئة لكن يغلب على معظمها الشبق والاندفاع باتساع القصيدة.

ما خلا صورة الشاعر يسرق من حقول الأنجم إشارة إلى متعه الجنسية. وصورة:

نهداك أجمل لوحتين على جدار المرسم

كرتان من ثلج الشمال من الصباح الأكرم

(ص 125)

يرتقي الشاعر إلى الرسم والنور. بلغة ضوئية وشفرة مختلفة عن شفرة الشهوة المندفعة اللجوجة الآمرة وأبجدية العطر والنور والياسمين التي أجادها نزار كانت إشارة المرور لمملكة شعرية عطرية. سمت بالغريزة إلى مصاف الجمال والفتنة.

IV

فن نزار الشعري بين الغريزي والجمالي

أن التصعيد الجمالي للصور الجنسية في شعر نزار ينتمي إلى طبيعته الفنية والنظر إلى الجنس كطاقة مبدعة والاكتفاء الغريزي الذي مرت به تجربته. فتحولت نبرة "نهداك" التي تضج بنار الغريزة إلى نبرة "الحلمة" التي تقدمت فيها التجليات الجمالية بالرغم من أن نبض الغريزة يظل في البؤرة.

ولعل تعاملنا مع صورة النهد في سياقات قصائد بعينيها قادنا إلى فهم أعمق لعلاقة نزار بالنهد وهذا الفهم بالتالي أدى إلى تذوق أفضل وفهم أدق لشعره.

ومهما تفنن نزار في صورة النهد. فإن مخيلته تظل تتوس بين الغريزي والجمالي. ولعل هذا من أسباب حساسيته الشعرية وجماليته في آن في القصائد الموحدة بالحلمة أو بالنهد التي درسناها أو في الأبيات المفردة أو المزدوجة والمقاطع المتسعة عن النهد

التي ندعو المتلقي إلى استكشافها معنا:

وشجعت نهديك فاستكبرا

على الله.. حتى فلم يسجدا

(ص 45)

فلولاي ما انفتحت وردة

ولا فقع الثدي أو عربدا

(ص 30)

ما يعبر عنه عمر بن أبي ربيعة بالكاعب والناهد يعبر عنه نزار بالصورة الحسية فقع النهد وعربد.

بتجديف يذوق النكهة الشعرية.

يفاجئ الشاعر الحبيبة من خلف الزجاج فتسأله:

من أنت وارتاع نهد

طفل كثير الفضول

من أنت أوجعت حتى

تفتا القميص الكسول

أوجعت أكداس لوز

فديت من مجهول

(قالت ص 53 . 54)

بالإضافة إلى طفولة النهد وفضوله فالنهدان أكداس لوز استعارة تصريحية تنطوي على صورة حسية ففيها من الشهوة عبق اللوز.

كحرير النهد المهزهز.. فيه

علّق الله قطرة من عقيق

(ص 68)

لكن هزهزة النهد المتحركة تقابلها حلمة من العقيق ثابتة. وبياض الحرير تتوهج فيه حلمة.. عقيقية.

وفي صورة أخرى الفل والسنا يتكومان نهداً يغمى القماش على بياضه. والإغماء رغم سكونه يعطي حركة للصورة.

وثديك الفلي.. كوم سنا

يغمي على البياض منه القماش

(قد ص 72)

وفي النهد يعلك طوق الحرير

وفي نخوة الحلمة الغاضبة

قالت (ص 90)

في تشخيص آخر. وعلكه للحرير وغضبة الحلمة ونخوتها إشارة إلى الامتلاك والاستدارة وشهادة الحلمتين. (النهد يصيح أيضاً عند المداعبة ويلج به تيه الذرى والعنفوان الرباني).

وداعبت نهداً كألعوبة

تصيح إن دغدغتها إصبعان

نهداً لجوجاً فيه تيه الذرى

وما لدى ربي من عنفوان

(ق/ص 100 . 101).

أحبك تعتزين في خمس عشرة
ونهدك في خير وخصرك معتل

وفي صورة أخرى يبرز النهدان كربوتي لذة: (ق/ ص111)

وعن رافعة النهدين يقول:

تزلق فوق ربوتي لذة
ناعمة دارت على ناعم

(ق/ص 121)

رافعة النهدين حيطي به
كوني له أحنى من الخاتم

(ص 123)

هذه الاستشهادات السالفة كلها سابقة على قصيدة "نهداك" في مجموعة "قالت لي السمراء". والغرزي فيها جميعاً يتنكر بالجمالي كما أن الجمالي فيها يومئ إلى الغريزي والنوسان أو التأرجح بين الغريزة والجمال. والجمال والغريزة يعطي طعماً خاصاً لصور نزار عن النهد ومخياله الشعري الذي اعتبره في مقدماته من أركان الشعر أو القصيدة. بالإضافة إلى الإحساس والعفوية والموسيقى.

رأينا كيف يغلب امرؤ القيس الشهوة والجنس على الرضاعة. وكيف يختم نزار قصيدته "نهداك" مستخدماً الرضاعة لا دلالة على الطفولة بل الامتصاص والشهوة من في العشرين من عمره لم يفطم؟!

لكن نزار في قصيدة "مدنسة الحليب" يعود إلى ثيمة الحليب ويستخدمها في سياقات أخرى. فالحليب كالنور مطهر حق الطفولة فيه أعلى من الشهوة.

ويركز نزار على الطفولة والطهارة والرضاعة التي يغلبها على الجنس في قصيدة مدنسة الحليب ويستخدم فيها ما يستخدمها الفقهاء من طعون نفسية واجتماعية من نظام الزواج الملزمة. على تغليب الجنس والغريزة هل ينفصل الشعر حقاً عن الدين والأخلاق كما ذهب إليه الشاعر مع الجماليين والرمزيين في مقدماته النظرية؟؟

كما أن الفن في لعق الهر من دماء بنيه يرقى بالشبق من المستوى الشرعي إلى مصاف الفن.

أطعميه من ناهديك أطعميه
واسكبي اعكبر الحليب بفيه
(ص 138).
إن هذا الغذاء يفرزه ثدياك
ملك الصغير.. لا تسرفيه
إن سقيت الزوار منه فقدما

لعق الهر من ماء بنيه...

(قا/ ص 41)

كيف تستوي عواصف الشبق وقهقهته مع براءة الأرنب ووداعته. ألا يطغى هنا الشبق الجنسي فيغرق الصورة الفنية.

ما أنت؟ ما نهداك؟ إن قهقهت
عواصفي، وشهوتي الملجمة
لا يعرف الطوفان في جرفه
ما حلل الله وما حرمه..

وفي قصيدة "البغي آخر قصيدة من قالت لي السمراء إرهاص بعنوان طفولة نهد مجموعة نزار قباني الثانية:

هذه جاءت حديثاً سيدي..
ناهداً مازال في طور الطفولة.
نهدها حبة تين نشفت
رحم الله زمان اللبن
وارقصوا فوق نهود صلبت
مات فيها النور.. مات المخمل

ألا يكون البغاء هنا نشاف للطبيعة كالتينة اليابسة؟ وجفاف اللبن فيها وموت النور واهتراء المخمل والبشرة الناعمة؟؟

أليس هذا تحولاً غنائياً حدسياً لطقوس الخصب الوثنية؟

الرذيلة تدمر جسد الإنسان والطبيعة في المنظومة الدينية فكأنها (الرذيلة) بالنسبة للأديان التوحيدية الوحش في الأساطير الوثنية.

لكنها تتزيا بمفاهيم الطهارة والدنس وشروط الحلال والحرام

وربما المخيال الشعبي في قداسة النهود لم يكن غائباً عن المخيال الشعري للغة الفصحى فحرارة النبرة وحميمية الصورة الشعبية حل محلها بهاء الأضداد في قول نزار "يؤمن الإلحاد" هل مجرى النهدين وصورتهما المضيئة تدفع الملحد إلى الإيمان.

وهل نبض النهد وتغريده وصعوده يرد الشاعر إلى نبيذ النشوة والفم المضموم وحصاد الموسم؟ فالصلاة ما تزال تهمس في المخيال المشترك عند كل من الشاعر الفصيح والزاجل الشعبي حين يصلي الضياء على بياض النهد/الزنبق الذي ينسدل عليه الشعر الأسود الطويل في قول نزار:

ففي عيني الحبيبة من طفولة نهد:

الشمس.. والحصاد.. والمنحنى
إذ نهدك الصبي لم ينفر

ومن إلى رداء أصفر

درت.. واحترت.. واحتفلت بصدر

مسحته بكفها الكبرياء ينقل لي من نهدها.. رسالة
انسدل يا طويل.. دس فوق نهد غريقة بالطيب، ريا، مزهرة
زنبقي.. صلى عليه الضياء
(طفولة ص 104)

ليته قال دم فوق نهد لأن دس غير مناسبة ومنفرة.

ومتى تدركين أنك أنثى
عند نهديك يؤمن الألحاد؟
(طفولة ص 54)

أو كما قال الشاعر الشعبي "معابد ويا ربي خلقوا للصلا"

ونبضة النهد الصغير الصاعد المغرد
تستقطر النبيذ من لون فم لم يعقد
(ص 60)

ويخفف التصوير الفني من عرامة شهوته. كما يخفف منها تصغير النهد أو تعطيره فنصفه دار والنصف الآخر لم يدر:

أما العطر فيطيب نفضة الشهوة ويعطرها وإن جعله الربوة الشقراء أكثر إثارة (ص 64)

من ربوة شقراء... جاءت نفضة
دفيئة، شهية، معطرة
(ص 80)

وأحياناً ينقل التصوير عنده الذاتي إلى الموضوعي فيصير النهد لوحة، يتعامل نزار مع النهد كموضوع يستقطب حساسيته الشعرية، يبتكر له لوحة يرسمها أو يشكلها من مفردات وأجزاء تتحد في كل يعبر لا عن الشهوة أو الجنس بل عن النهد كنهد صورة. فيضمن موقف الذات من الصورة ذاتها فيقترب عندئذ من الرسام الذي يشكل لوحته من الألوان يركبها ويمزجها بينما يستخدم الشاعر الكلمات. وما ساعد نزار على رسم لوحة أو لوحات النهد ممتزجة مرة بالذات أو مجردة عنها هو أنه كان قد جرب الرسم قبل الشعر أو معه ليعبر عن نزعته الفنية. واللوحة التالية بالكلمات مثال على ذلك:

أوريانتيا
نهدان واقفان
كقبتي نحاس
في ذهب المغيب
صحنان صينيان
رائعان
قلعان من لهيب
تزودا من آسيا..

بزهرتي غاردينيا.

بعنبر..

وفلفل

بطيب..

وحبتي زبيب

(حبيبتي ص 107)

إلا أن معالجة الجنس كموضوع من خلال النهود كما في قصيدة "أوريانتيا". قد يتخذ أحياناً صورة درامية، لا ساكنة. حيث تبقى ذات الشاعر خارج اللوحة التي يرسمها لها، وإن كانت اللوحة تعبر عن الذات، فتتحول النهود إلى الطيور تتجاور أو تتهامس. أو تتنافر خير من أن تمضغها الأشباح.

أليست تفاحاً يلثمه التفاح في قصيدة الشريرة التي يصور الشاعر فيها سحاقيتين صادفهما وهما يقومان بالصبابة والشوق والطريف في هذه الصورة العريضة هي معركة النهود في الجنس الواحد طيور تتنافر في البدء لكنها التفاح يلثم التفاح في النهاية مخافة الوحدة ومضغ الأشباح.

من الشريرة:

وجوار نهود أربعة

تتهامس والهمس مباح

كطيور بيض في دغل

تتنافر والريش سلاح (قصائد ص 154)

يا أختي لا لا تضطربي

إني لك صدر وجناح

أتراني كنت امرأة

كي تمضغ نهدي الأشباح (ص 155)

أشذوذ أختاه إذا ما

لثم التفاح التفاح؟ (ص 156)

وكما في الخيال الشعبي

لجميلة بو حيرد المناضلة الأسيرة:

في الصدر استوطن

زوج حمام (ص 172)

والنهود رمز الأمومة والحب رمز البهاء والبراءة والجمال يأكلها السل كما تأكلها الأغلال:

وسعال امرأة

مسلولة

أكلت من نهديها الأغلال

أكل الأنذال (ص 175)

وقد تقترن الصورة بالصوت والصورة. فيجتمع في القصيدة الواحدة كلا الصورتين:

الرمزية على طريقة المقابلات والحسية كما في الصورة المفردة. فتتحول الصورة إلى كلمات وأصوات ورؤى كما في قصيدة رسالة لنهد يترك على الغلالة أثره صباحاً. فيسمع

الشاعر من لهاث المعشوقة. ويرى السراج وضوءه ويسمع سعاله كما يرى الفم الصغير تدوره القبلة فيهتف الشاعر أفدي انفعاله (اندفاعه نحو الحلمتين) ثم يعيد الوشاح إلى النهدين مقعدي زنبق، وعشي صداح، إلى الأقاح والفل والتغريد والعطر والطبيعة يقول:

وعليها تركت ما يترك النهد

صباحاً... على نسيج الغلالة.

كل شيء... حتى لهاثك فيها (ص 109)

والسراج الذي يصب سعاله

وانقباض الفم الصغير... وصدر

هاجم الحلمتين... أفدي انفعاله

(ص 110)

وعن وشاحها:

إذا التمح النهد.. ثار.. وحار

وهز الجناح

وحط على مقعدي زنبق

وعشي صداح

ليجمع زهراً.. ويقطف فلا

ويجني أقاح

وعند الجدائل يحصد ظلاً

وعطرا مباح

(طفولة ص 126 . 127)

إلا أن الامرأة الذئبة رمز الشهوة بثدي كزوبعة الفل تعيده إلى الشفاه والصدر والركبة وظفر يجرح فيه الضوء.

في قصيدة "امرأة ذئبة" يقول:

إذا انفعل اللحن.. ثارت

شفاها وصدرا.. وركبه

وثديا كزوبعة الفل

يفتح في الريح دربه

تمد إلى النجم.. ظفرا

غميسا.. تحاول جذبه

(طفولة ص 147)

والحلمة لا تغضب فحسب بل تكون آكلة أيضاً:

مغامرة النهد.. ردي الغطاء

على الصدر والحلمة الأكلة

(قا.. ص 127)

لكن براءة الضوء تغمر النهدين وتمهد العودة إلى الأم:

لقد غمر الفجر نهديك ضوء

فعودي إلى أمك الغافلة

(قا.. ص 130)

بينما يجوع النهد في الصبا ويصبو إلى أن يقضم النجم. ألا يتناقض هذا مع وداعة الأرنب في البيت التالي الذي يدني فمه من

الشاعر:

مفكوكة الأزرار عن جائع
يصبو إلى النجم لكي يقضمه
ونهدك الملتف في ريشه
كأرنب يدني إلى فمه
(قا.. ص 135)

والنهد المراهق الذي لم تلمس كمه غير أمه أبدعت ريشة الله رسمه، زوبعة من عبير تهمي رزقاً ونعمة على الأنام.

"ونهدت تحت القميص قمة مفاجنة" فالمعشوقة لم تعد طفلة. يخرج من فجوة ثوبها نهد يأكل نجمة من أفق الضوء. وصدرها مزرعة ياسمين تفتق حلمة بعد حلمة تحيل العاشق دخنه قلقة فيرجو الشاعر الحبيبة أن تبقي عليه وألا تقدمه لنهديها فحماً أو رمادا.

وصورة النهد كسلة من الياسمين. والعقد يغرد من فوقها يمزج العبير بالتغريد والدهشة للسمع والبصر من لوحة النهد التي أبدعت ريشة الله (الفنان) رسمها. وهنا يقلب الشاعر المفهوم الديني فتصبح صورة الله الخالق على صورة الإنسان (الشاعر والفنان).

ولكن أن تفلت حلمة المعشوقة صدفة تشع في عيني الشاعر شهوة الجزار:

أو أفلتت حلمتها.. صدفة
حدجتها بعين جزار
(طفولة ص 154)

إلا أن قصيدة "المستحمة" تجري كما يلي:

مراهقة النهد.. لا تربطيه
فقد أبدعت ريشة الله رسمه
وخليه زوبعة من عبير
تهل على الأرض رزقا ونعمه
هو الدفء. لا تذعري إن رأيت
قميصك.. يزهو بأروع قمه
فما عدت يا طفلتي طفلة
سيهمي الشتا غيمة بعد غيمة
ويخرج من فجوة الثوب نهد
ليأكل من مسبح الضوء نجمة
وصدرك مزرعة الياسمين
تفتق عن حلمة.. بعد حلمة
...
...
أنا دخنة منك.. لا تطمئن
فلا تطعميني لنهديك.. فحمه (طفولة.. ص 161 . 164)
والعقد فوق ناهديك
سابح.. مغرد (طفولة.. ص 169)
ونهدها كسلة
من ياسمين يعقد... (طفولة.. ص

(170

ثم في الختام قصيدة مصلوبة النهدين التي ألقيت عليها الضوء. (ص 172)

أما في "سامبا"

يعيد الإيقاع اللاتيني لأمريكا للنهد نخوته وكبراءه وتيه الذري الذي لمحناه في قصائد سابقة. إلا أن الصورة الأنيقة فيها تعانق الموسيقى المعبرة عن شهود الجسد النابض. وتجري صورها كما يلي:

في جواري

ناهد شعبان.. عزا

يجرح النجمة هزا

والدراري

حلمتان..

كاندفاع الهودج

فوق حقي أرج

تطفران

(ص 30 . 31)

ويقول أيضاً:

لا مفر

ليس تستطيع خلوصا

أكل النهد القميص

فهو جمر

(ص 40)

يا لنهد نزق المنقار.. أبيض

مثل عصفور تنفض

بين ورود

أين الحرائر ألوان وأمزجة

امرؤ القيس

حيرى على ربوتي ضوء وبلور

(أنت لي.. ص 58)

إن شفافية الضوء والبلور تتماشى مع الألوان والحرائر والأمزجة الحيرى وتحول الشهوة إلى ضوء كما في القصيدة التالية

أ نقطة نور بين نهديك ترجف

صليبك هذا زينة أم تصوف

على قالبي شمع يمد بساطه

ومن دورقي ماس يعل ويرشف

(أنت لي.. ص 78 . 79)

على صدرك المعتز ينتحر الأسى

وتبرا جراحات المسيح وتنشف (أنت ص 83)

ونهيدا راعش المنقار كالثلج النديف

(أنت ص 90)

وحركت نهدك شمساً تدور فهل أنت لي

(أنت.. ص 97)

ونهدها فلقة تفاحة (أنت.. ص 106)

وتوسد رخام صدر رضيع (أنت.. 138)

آنيتان فتنة الأواني

أم لوحتان والإطار دمع

يأخذ جفني مقلعا رخام

أنا على مجرى الثلوج قلع

(أنت.. ص 140)

حل الشتاء بكل زاوية

فالثلج عند مفاتن النهد (أنت.. ص 149)

ويصف امرأة تدخن فيقول:

النهد جل النهد في مجده

من حوله تلتم أقمار (قصائد ص 79)

وبالرغم من شهوته وشبقه يعلن:

لن تجدي أطهر من شروري (قصائد ص 84)

فيقترن الضدان الطهر والشر كما اقترن الإيمان

والإلحاد والشهوة والضوء فالحلمة وردة والنهد دورق ماس أو مشكاك نجوم

ولقطي الغروب عن حلمة

كسلى بغير الورد لم تزرع

جادت وجادت حين شجعتها

وحين حطت لم أجد أضلعي

قصائد (ص 149)

والنهد مشكاك النجوم الذي

شال إلى الله ولم يرجع

ص (150)

وتحولات النهد من شمس تدور إلى نول من الحرير إلى ينبوع صدف إلى جدولي نبيذ وقهوة أو دورقا رحيق ونور:

"وكل ما فتح في الصدر وما يفتح" (ص 13)

وناهداً يدور نولاً من الحرير (ص 21)

أحبها طفلة بعمر البرعم (10 أعوام ص 21)

جدائل رعوشة..

وصدر..

كقطعة الحرير لم يشم (ص 33)

أيجحد الصدر الذي ينبع منه الصدف (ص 46)

قال ما قال فالحرير جحيم

فوق صدري والثوب يقطر نشوة

وروى لي عن ناهدي حكايا

فهما جدولا نبيذ وقهوة

وهما دورقا رحيق ونور

وهما ربوة تعانق ربوة

(ص 50 . 51)

يظل الثدي ناهداً في قصائد نزار مشرئباً صبياً في طفولته "شال إلى الله ولم يرجع" أو أرنباً وديعاً يدني فمه من فم الشاعر وهذا النهد الخالد الذي قلما يأتي عليه الذبول والتعاقب يعكس ما في مخيلة نزار عن النهد كمثال يخضع إليه الواقع. فالنهد فتي أبداً متوثب لا يسجد. إلا أن صورة النهد لا تتحول عن صورة المثال الذي رسمته لها مخيلة الشاعر:

نهداً لجوجاً فيه تيه الذري

وما لدى ربي من عنفوان

ورغم تغلب الشهوة عليه إلا أنه لا يخلو من إيحاءات الطهر والطفولة ففي قصيدة "إلى مراهقة" يتخلى الشاعر عن شبقه أمام وداعة النهدين الطفلين رغم وثبهما نحوه كالأرنبين:

"إلى مراهقة"

وثب الأرنبان نحوي

فمالي

كجدار الجليد لا أستجيب

كلما فكرت يداي بقطف

ردني الطهر عنهما

والحليب

(حبيبتي..ص 153)

ومن لوليتا في "حبيبتي"

شفتي خوخ وياقوت مكسر

وبصدري ضحكت.. قبة مرمر

وينابيع وشمس وصنوبر

صرت أكبر

صارت المرأة لو تلمس نهدي

تتخدر

والذي كان سويا

بعد عامين

تدور فتصور

(حبيبتي ص 58 . 59)

وهكذا في غالب صوره يتغلب الجمالي على الشبقي ويصعد ميوله وغريزته إلى أفق الفن فتتحول الجذوة الجنسية إلى ألق الصورة وتوهج السريرة. فالجنس من خلال الشعر يتحول إلى نزوع جمالي وافتتان بأسرار الحياة وقواها الخبيئة وما تحفزه في النفس من تطلعات وطموحات. وعلاقة الجمال بالخالق المبدع أما الجنس كحمال رسائل اجتماعية وفكرية وفلسفية فيتركز في مجموعة الرسم في الكلمات التي سنستكشف أغوارها في الجزء التالي:

V
الجنس والمأساة

يعترف نزار في إحدى قصائده بأن مأساته ليست خارجية وإنما هي موجودة في كيانه وبنيته يقول:

حسناء إن شفاهنا حطب

فلنعرف أنا تغيرنا

"قصائد ص 35"

هل وصل نزار بعد مسيرته الطويلة إلى الجدار إلى السد في سيرته الجنسية؟

هل الأزمة التي عاناها أزمة جنس أم أزمة ذات أم أزمة حرية؟

لقد حقق انتصاراته الجنسية ولكن أزمته لم تزل قائمة:

تعتبت من السفر الطويل حقائبي

وتعبت من خيلي ومن غزواتي

لم يبق نهد.. أسود أو أبيض

إلا زرعت بأرضه راياتي

لم تبق زاوية بجسم جميلة

إلا ومرت فوقها عرباتي

فصلت من جلد النساء عباءة

وبنيت أهراماً من الحلمات

الرسم (.. ص 13 . 14)

لم يعد الجنس هنا صورة ولا أيقونة بل قناعاً ظاهراً لشخصية الشاعر الخفية أنه منتصر في الجنس لكنه مأزوم كإنسان وفنان وشاعر.

بعد أن قيم تاريخ سيرته الجنسية، لنستمع إليه يحدد شرطه الإنساني والوجودي بعد تعداد انتصاراته وبناء أهراماً من الحلمات، أين اختفى الفرح واختفت الدهشة واختفى التنعم بالبهاء والجمال الذي رأيناه في قصائد الصورة والأيقونة "كنهداك" والحلمة وغيرهما:

إني كمصباح الطريق.. صديقتي

أبكي.. ولا أحد يرى دمعاتي

الجنس كان مسكناً جربته

لم ينه أحزاني ولا أزماتي

والحب أصبح كله متشابها

كتشابه الأوراق في الغابات

مارست ألف عبادة وعبادة

فوجدت أفضلها عبادة ذاتي

(الرسم.. ص 17)

إذن أزمة لم يحلها إشباع غريزته الجنسية هناك في الأعماق أزمة وجود أعمق من الغريزة ربما الحرية والكتابة أو الرسم بالكلمات هي الخلاص من أزمة الوجود هذه التي دفعته إلى هذه الاعترافات الصريحة في قصيدة من أهم القصائد عنده اتخذت الجنس قناعاً ليعبر عن أزمة الإنسان وأزمة الوجود

وأزمة الحرية:

فمك المطيب.. لا يحل قضيتي

فقضيتي في دفتري ودواتي

كل الدروب أمامنا مسدودة

وخلاصنا.. في الرسم بالكلمات

ونزار الذي رسم لوحات للنهد وسك أيقونات أو نحتها. يعبر عن الجنس والشهوة في قصيدة "الرسم بالكلمات" يخلع قناع الجنس عن أزمة أعمق، ومعاناة وجودية. الجنس شكل بعداً من أبعادها. ولكنه ماذا يفعل بالأبعاد الأخرى؟

نزار كان يرسم ويعبر بالألوان لكن الشعر احتكره في مسيرته الفنية. وإن لم يهمل التعبير باللون والرسم من خلال الكلمات.

الكتابة (شعراً) هي الغريزة الأخرى الخفية التي كانت تحرك حيويته الفنية. فالإشارة إلى الكلمة أو الكتابة غالباً ما تكون في شعره معنى المعنى في مسيرته.

ورغم دعواه بأنه جاء ليحرر النساء من أقبية السلطان إلا أن هذه القضية البرانية كانت تخفي تحتها سيرة نزار الجنسية التي خضع إيقاعها لخبرته العملية ولكن مرور السنين أخضعها أيضاً لا لعامل التراكم فحسب بل لعامل السن أيضاً.

إن تكرار التجربة الجسدية على مدى السنين يمحو فيها الفرح والدهشة وتجعلها خدراً أو فراراً بكلمات نزار نفسه وحين لم يثبت عامل الفرح والدهشة للغريزة التي تكرر ذاتها أو تستهلكها بحث نزار في وعيه ولا وعيه عن قضية للجنس فعمق أبعادها الاجتماعية في قصائد "بغي" و"حبلى" "وبدراهمي" وغيرها ثم أناط بها وظيفة وجودية فربط تحرير المرأة بتحرير الرجل والحرية الحقيقية صارت عنده في تحرر الذات والجسد في آن لا الحرية الخارجية.

وبعد نصف قرن من الصراع وصل نزار إلى الجدار بلغة الوجوديين جدار الحياة والموت خبا لهب الغريزة والجنس استهلك ذاته بالتكرار. هذا يذكرنا بصخرة سيزيف وعبثية نقلها بين الوادي والقمة.

وتضمنت قصائد نزار المتأخرة أهمية الاعترافات تعبر عن البعد الذاتي الذي شكل بؤرة لمراياه الموضوعية وبذرتها عنده.

وتطور مسيرة نزار الفنية من الصورة إلى الأيقونة إلى القناع يتصل بمراحل سيرته الجنسية ليس بالضرورة بهذا الترتيب.

فالانتقال من الصورة إلى الأيقونة واضح لكن القناع ظل محصوراً في بعض قصائده. وبرز في شهريار وديك الجن الدمشقي وأبي لهب.

جرد الطغيان نزار من المرأة والوطن ولم يبق له في النهاية إلا الغربة والكتابة والحرية.

في الرسم بالكلمات يعبر نزار عن مأساته الوجودية في الجنس لكن التطورات التي دخلت في صميم اهتمامات نزار واستشهاد بلقيس تعاوناً على إيصال نزار إلى هذه الخاتمة. في قصيدة الرسم بالكلمات يعدد نزار أمجاده الجنسية في الماضية لكنه الآن في الحاضر بعد كل هذه الأمجاد وهذه الانتصارات.

اليوم أجلس فوق سطح سفينتي

كاللص أبحث عن طريق نجاة

هل يعبر نزار عن توبة أو ما يشبه التوبة؟!

أبو العتاهية خرج إلى الزهد بعد تجربته المريرة مع عتبة.

أبو نواس وجد في التوبة أيضاً مخرجاً من أزمات شذوذه الجنسي ومعاقرته للخمرة

وعلى نفس المنوال عمر ابن أبي ربيعة يتوجه إلى الكعبة حاجاً تائباً لوجه الله وإن شك بعض الثقاة بهذه التوبة فمم يشكو نزار الذي لم تكن تبرز في شعره أو شخصيته حوافز دينية.

لقد شبع من المرأة. والمحراب إلى الله لم يكن في باله.

بدوي الجبل بعد حياة سياسية مأزومة وجد مخرجه في الحب والعقيدة الدينية أما نزار بعد مأساة بلقيس ومأساة فلسطين وطغيان الأنظمة وتبعيتها وجد خلاصه في الشعر والحرية والكتابة واستأثرت بقريحته قصائد المقاومة لكنه بالرغم من غنائه للحرية وأمجاده في الحب أصبح للجنس طعم المنفي.

يقول من تزوجتك أيتها الحرية:

كنت قديماً أشعل في نهديك النار..

وأزرع بينهما سيفا

أما اليوم.. فأصبح شكل النهد،

يشابه أسوار المنفى..

يا سيدتي.. يا لؤلؤتي.. يا واحدتي

كيف أمارس فعل الحب..

وطعم الجنس له طعم المنفى

(ص54)

ما يعترف به من خيبة هنا وهو في لندن. اعترف به هناك وهو في بيروت. في قصيدة "الرسم بالكلمات ثم عبر عن أزمته هذه بشكل آخر ومباشر في قصيدة "الحسناء والدفتر":

بيدي صنعت جمال كل جميلة

وأثرت نخوة كل نهد ناهد

أشعلت في حطب النجوم حرائقا

وأنا أمامك كالجدار البارد

لا تخدعي ببروقها ورعودها
فالنار ميتة بجوف مواقدي
سيفي أنا خشب.. فلا تتعجبي
إن لم يضمك يا جميلة ساعدي.
(الرسم.. ص 41)
شيدت للحب الأنيق معابدا
وسقطت مقتولا.. أمام معابدي
(الرسم.. ص 42)
وأخذت قصائده تضج بالاعتراف
بأزمة كيانية عميقة إلى درجة البكاء:
لا تجرحي التمثال في إحساسه
فلكم بكى في صمته تمثال
(الرسم.. ص 61)

عقيدة الثواب والعقاب ليست ما يحرك الشاعر إلى ما أسميه بالتوبة، فتوبة نزار كانت تحولا إلى الوطن والحرية لا رجعة إلى الله أو الما وراء أزمة نزار لم تعد أزمة جنسية. ولم تعد محصورة في تحرير المرأة والجسد بل تتركز في الرغبة بالخلاص الذي رسا على الكتابة والحرية.

هل الإيقاع الذي يكرر ذاته إلى ما لا نهاية هل كان العبث السيزيفي الجنسي هو سر أزمة نزار. وأن تاريخه وأمجاده النسائية شكلت جاذبيته وموته. فالنساء اللواتي يحمن حوله في كهولته لا تحركهن الشهوة بل الشهرة.

وكما يقول لم يعد منفرداً في سرير المعشوقة. وأن هناك من هو أنضر عوداً يزاحمه:

تركت صدرك في تفتيحه ولدا..
وحين عدت إليه لم يعد ولدا
وناهداك.. أحيي من أذلهما
ويوم كنت أنا.. لله ما سجدا..
كانا أميرين.. كانا لعبتي خزف
تقوم دنيا إذا قاما.. وإن قعدا..
يا مدفن الثلج.. هل غيري يزاحمني
وهل سريري الهوى ما عاد منفردا

(حبيبتي هنا.. ص 145)

والنهد الذي كان يثيره ويحرضه صار كخنجر مفضض يشتمه ويجلده ويشعره بعاره. إنه مزروع في جواره يضيء حوله ككوكب وهو يحس بالعجز. مرتبك في العتمة.

أشعر أن نهدك المزروع في جواري
كخنجر مفضض..
ككوكب مداري
يشتمني..
يجلدني..
يشعرني بعاري

(الرسم.. ص 65)

فمن الطبيعي أن يتحسر على أيام البساطة في ذروة مجده:

سلام على من كنته يا صديقتي

فقد كنت أيام البساطة أجملا..

(الرسم.. ص 78)

الجنس عنده فن لا مجرد إشباع رغبة. إنه كالنحت والتصوير. إنه الكتابة التي تقتضي الإبداع فماذا يفعل بجسم كالرخام أو القشطة لا يحس الإبداع:

فالجنس في تصوري..

حكاية انسجام..

كالنحت، كالتصوير، كالكتابة..

وجسمك النقي. كالقشطة والرخام

لا يحسن الكتابة..

(الرسم.. ص 117)

دموع شهريار

ولنقف وهلة عند "شهريار" ودموعه وعند "ديك الجن الدمشقي" وكلاهما أسطوري يفسر علاقة الرجل بالمرأة واقتران الجنس بالقتل.

ألم يقل جرير:

إن العيون التي في طرفها حور

قتلننا ثم لم يحين قتلانا

يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به

وهن أضعف خلق الله إنسانا

والقتل هو القتل يرافق الجنس والحب كما في أسطورتي شهريار وديك الجن.

لماذا يلح نزار في أواخر مسيرته الجنسية على ثيمة رتابة الجنس ومله من هذه الرتابة. ألم يصبح الحب عنده متشابهاً كأوراق الغابات في قصيدة الرسم بالكلمات. وكان من قبل مدهشاً ومفاجئاً وذا خصوصية فماذا تبدل، ولماذا يعبر عن ضجره من الجنس مرة بشكل مباشر ومرة من خلال قناع الأسطورة. ويقرنه بالقتل؟.

وهل قصائد الأسطورة هذه ذاتية تعبر عن معاناة الأنا أم ذاتية موضوعية تعبر عن الآخر من خلال الأنا وتجربتها.

ما من ريب أن نزار يعبر عن معاناة الذات الجنسية ولأنها غريزة مشتركة بين الأنام لابد من أن يجد الآخر فيها جانباً من تجربته فتلعب عندئذ القصيدة دور المرآة التي تتوهج بتجربة الذات لكنها قادرة على عكس صورة الآخر أو طرفاً من هذه الصورة.

ألا تمحو هذه التجربة الجنسية ذاتها بالتكرار؟! فتخسر الدهشة. ويهيمن الضجر والملل!.

لقد سمعنا بنبرة الضجر والملل والتخدير الجنسي في قصائد سابقة إلا أن قول الشاعر "مللت من تجارة الجواري" يعطي الموضوع

بعداً اجتماعياً مادياً أخلاقياً بالإضافة إلى بعديه النفسي والجنسي ولكن قوله:

حين النهود كلها
تدق في رتابة
كساعة الجدار

يربط مأساة الجنس بتكات عقارب الوقت ربطاً بديعاً، ويعمق الحس بالمأساة وجودياً حين يعلن

حين يصير نهدك المعجون بالبهار
مقصلتي وصخرة انتحاري

وصخرة انتحاري هي بديل بياني لوصول الإنسان إلى الجدار عند الوجوديين.

وهنا ينجلي عن الموقف الجديد للشاعر من الجنس الذي بدأ فرحاً ودهشة وانتهى جداراً وصخرة للموت (انتحاراً).

يختفي شهريار ألف ليلة وليلة وتختفي دموعه ويختفي قتله في كل ليلة امرأة وتبرز المأساة أن يصبح النهد مقصلة وصخرة انتحار للشاعر

دموع شهريار
أدحرج النهود كالثمار..
أذيب في الأحماض.. كل امرأة
تنام في جواري
لا أحد يفهمني..
لا أحد يفهم ما مأساة شهريار

حين يصير الجنس في حياتنا
نوعاً من الفرار..
مخدراً نشمه في الليل والنهار..
ضريبة ندفعها
بغير ما اختيار
حين يصير نهدك المعجون بالبهار
مقصلتي..
وصخرة انتحاري
** * * **
** * * **
مللت من تجارة الجواري
** * * **
** * * **
حين النهود كلها
تدق في رتابة
كساعة الجدار...

(الرسم.. ص 151 . 152)

ترى إلى أي حدٍ أسهم الرفض الجنسي وفوز الآخر بالمعشوقة في وصول نزار إلى الجدار. لاسيما أن قصائد بهذه النبرة تعددت عنده في المرحلة المتأخرة.

(امرأة من زجاج)
هذا الذي يسعى إليك الآن
لا أرضاه عبدي..
فليمضغ النهد الذي

خلفته أنقاض نهد..

يكفيه ذلاً.. أنه

قد جاء ماء البئر بعدي

(الرسم.. ص 156).

ديك الجن الدمشقي

في قصيدة نزار "دموع شهريار" هو المقتول والقاتل يتحول الجنس من وظيفة الفرح والدهشة إلى الرتابة والموت.

وشهريار الأسطورة قدم قناعاً مقنعاً لتجربة نزار الجنسية والفنية. ومهد لتقمص نزار ديك الجن الحمصي محولاً إياه إلى "ديك الجن الدمشقي" في قصيدته التي تحمل نفس العنوان.

والأسطورة تاريخية عن ديك الجن الذي كان على الأغلب معاصراً لأبي تمام.

وثيمة الجنس والقتل والموت في أسطورة شهريار تقودنا إلى أسطورة أخرى يتمثل فيها الجنس والقتل تمثلاً تاريخياً يرقى إلى المستوى الأسطوري.

وكلا الأسطورتين يتواشج مع طروحات نزار الجنسية في أواخر مسيرته وليس خافياً أن الجنس والقتل أو الموت من الموضوعات التي احتفل بها السرياليون في الآفاق التي فتحها سيغمون فرويد في نظريات الوعي واللا وعي وتجليات الرغبة الجنسية في الفن والحلم والموت والمسرح والأسطورة.

كما في الشخصيات الخارقة للعرف الأخلاقي والتاريخي والحضاري لشخصية دون جوان وشخصية المركيز دو ساد وعلاقة كل منهما بالجنس المفتوح إذا صح التعبير وغير المؤطر بالأخلاق والعرف الاجتماعيين بل المتصل بقوى النفس وطاقاتها الكامنة وقدرتها على صياغة الشخصية الإنسانية في آفاق خارقة وفوق بشرية.

وغني عن البيان أن السادية والدون جوانية سكت كنزعات واتجاهات ورموز وشخصيات نسبة إلى المركيز دوساد ودون جوان وتسربت إلى الشعر والفن والمسرح والتأويلات الفكرية والفنية وتداخل الجنس بالأسطورة والأسطورة بالجنس.

ونزار كان يرافق الحركة الشعرية الحديثة عن كثب وراضٍ عما حققته الحركة التموزية من إنجاز في استخدام الأسطورة في القصيدة العربية الحديثة رمزاً وقناعاً وغيرهما من التقنيات البلاغية والفنية.

كما كان نزار يرافق حركة الحداثة الشعرية على المستويين العربي والعالمي وسلاحه في ذلك رحلات حضارية وثقافية في آن في تراث الآخر الشعري والثقافي.

ليس بدعاً إذن أن يهتم بالأسطورة في التعبير عن تجربته الشعرية المتصلة اتصالاً عضوياً بقوى الجنس وطاقته وموضوعاته على صعيد الفن الشعري.

إلا أن ما عرف عن شعره وشخصيته من وضوح وشفافية يستبعده من دوائر

الغموض والإبهام الذي رافق الشعر والأسطورة. واستطاع أن يترجم حوافزه الشعرية والفنية والجنسية من خلال رموز تتصل بالجنس والقتل من جهة والجنس والخارق للأعراف من جهة أخرى ولكنها رموز ليست ميثولوجية ابتعثت من الحفريات الأسطورية بقدر ما هي فلكلورية أو شعبية أو أدبية أو تاريخية. وهي في الآن نفسه جنسية ترقى إلى مستوى الأسطورة. كشخصية شهريار وديك الجن حتى أنه يحاول أن يرقى بشخصية أبي لهب إلى هذا المستوى في قصيدة بلقيس دون أن يصل بالتاريخي إلى الأسطوري وإن كان موفقاً من الناحية الشعرية والفنية. في "دموع شهريار" لم يكن صعباً عليه أن يربط الجنس بالقتل والأسطورة بالجنس وأن يربط ذلك كله بتجربته في الجنس والوصول إلى الجدار بالمصطلح الوجودي كما رأينا في قصائد "الرسم بالكلمات" و"الحسناء والدفتر" فالجنس يمحو نفسه من خلال التكرار العابث ويتحول إلى مخدر، أو ضريبة أو واجب ورتابة قاتلة بعد أن كان قوة محيية ويصير "مقصلة" أو صخرة انتحار في أسطورة شهريار. في الأصل شهريار هو القاتل لكن شهريار في قصيدة نزار يعبر عن الغيرة والحب الذي يؤدي إلى الخارق في قتل ديك الجن حبيبته وهي على الأغلب جاريته ويحرقها ويحول رمادها إلى وعاء يشرب فيه الخمر حتى ثمالة الموت فالعاشق قاتل ومقتول في آن.

هذا المضمون الخارق لهذه الأسطورة التاريخية وما تتصف به من وضوح وشفافية وينابيع اجتماعية وتاريخية يخدم رؤيا نزار الشعرية والجنسية في آن فيحول الأسطورة كلها في هذا الاتجاه.

في قصيدة ديك الجن يختفي النهد الرمز ويبرز الجنس كموضوع والقناع هنا لا النهد بل الشخصية الأسطورية أو التاريخية.

الجنس والقتل أو الموت والجنس والجنون أو الخارق هو المضمون أما الشكل فيتمركز في شهريار مع بقاء النهد. أما ديك الجن فقناع فني لكن النهد يختفي ليفسح المجال أمام المضمون الخارق والشخصية الخارقة لديك الجن دون الاستعانة بالنهد، فالقتل هو المضمون والرمز في آن.

يقول الشاعر نزار:

ولقد قتلتك عشر مرات
ولكني.. فشلت
وظننت والسكين تلمع
في يدي أنني انتصرت
وحملت جثتك الصغيرة
طي أعماقي وسرت
وبحثت عن قبر لها..
طي الظلام فما وجدت
وهربت منك وراعني
أني إليك أنا هربت

أنت القتيلة.. أما أنا

حتى بموتك.. ما استرحت

* * *

حسناء لم أقتلك أنت..

وإنما نفسي قتلت.

(الرسم ص 160)

في هذه القصيدة يستحضر نزار تجربته الجنسية إلى أفق فلسفي واسع ويوفق ما بين الأسطورة والقصيدة من جهة. كما يوفق بين الأسطورة وواقع تجربته الجنسية من خلال مسيرته الفنية ويرفع الطرح الفكري والشعري إلى مستوى موضوعي دون أن يفقد جذوته الذاتية.

نتائج وخلاصات

منذ بدأ مسيرته الشعرية أدرك نزار أن الغريزة وحدها لا يمكن أن تشكل قضية فكرية أو فنية.

وبفصله الفن عن الأخلاق والدين متأثراً بكروتشه والرمزيين عوّم قصيدته في فضاء الفن. لكنه كان يعيش في مرحلة تغلي فيها العاطفة القومية وتتوهج أحلام التحرر وبناء الذات والوطن. كان غيوراً على فنه يحاول أن يلج إلى تلك الحلبة من خلال النقد الذاتي والجماعي وكانت قصيدة "خبز وحشيش وقمر" معلماً شعرياً بارزاً في ذلك الاتجاه.

ودفع بعربته الشعرية باتجاه النقد الاجتماعي كما في قصيدة "حبلى" وقصائده الواقعية، "إلى أجيرة" وأوعية الصديد وغيرها.

ودافع أن شعر الحب عنده هو لتحرير الوطن. إنه تحرير للمرأة وتحرير للرجل في آن إلى أن انتهى الالتزام والمقاومة.

ولا يحتاج شعر نزار إلى كل هذه الأطروحات ليكسب مشروعيته وبقاءه.

لقد استطاع حقاً أن يشيد مملكة تقوم على الشعر وحده فقد قال:

أنا لا أشبه إلا صورتي

فلماذا شبهوني بعمر؟

وهو صادق فيما يقول: إن الشعر الوطني عنده بما فيه المقاوم هو كشعر السرياليين في الإطار نفسه يحاول أن يوظف الفن في ميدان التحرير كما عند لويس أراغون وبول ايلوار وغيرهما.

لكن مجده الحقيقي في الشعر قائم على المرأة والحب.

واستطاع نزار أن يخلق قضيته الفكرية والشعرية من الحب والمرأة، مخرجاً كليهما من دائرة الموروث والراكد إلى أفق الجمال والحداثة والحرية.

يمكن القول: إن النهد هو أيقونة مملكة نزار الحبيسة والفنية. وإحصاء صوره في شعره مكننا من رؤية شاملة لهذه الصورة.

فهناك صورة للتعاقب الزمني نهد يفقع ويتكون وييبس ويتدلى وينشف وينضح بالحليب ويحف ويتهرأ وصورة النهد هذه

كانت محدودة في شعر نزار واقتصرت على قصيدة البغي وقصيدة "إلى عجوز" و"مدنسة النهدين" وأبيات من قصائد أخرى اهتمت بالموضوعات الاجتماعية من خلال الرؤية الجنسية.

إلاَّ أن الصورة الطاغية للنهد عنه هي صورته يفقع ويعربد ويأكل ويقضم ويهتز وينقر تعبيراً عن الشهوة. إنه أيضاً تيه الذرى وكل ما عند الإله من عنفوان.. يرحل إلى الله ولم يرجع ويشرئب لا يسجد.. ومع ذلك يقرب فمه بوداعة الأرنب من فم العاشق. يصلي الضياء على شموخ النهدين. ويؤمن الإلحاد في حضورهما.

وهكذا يكرس شاعرنا النهد أيقونة شهوة وإباء وصورة للنار الجنسية المتأججة في أغوار الغريزة؟ ورمزاً لكرامة الأنوثة وطاقتها.

لكنه يرقى بالغريزي الذاتي إلى موضوعي. ففيما يعبر عن معاناة الذات ينطوي أيضاً على معاناة الآخر.

والنهود عنده أنواع: أثداء الأمومة، نهود المناضلة جميلة والنهود السحاقية في القصيدة الشريرة والنهود الآسيوية كصورة تزيينية كلوحة للنهد بالإضافة إلى بؤرة النهد المركزية وهي الشهوة في تجليات جمالية بما يقارب المئة صورة حسية وأغلبها بصري ثم يليها الشمي والذوقي والصوتي أو ممتزجة: بصري شمي وبصري ذوقي. فالنهد: كوم أناقة، عصفور طائر، حمام، نول حرير، شمس تدور، سلة ياسمين والنهدان قارورتا عطر، أكداس لوز، ربوتا ضوء وبلور، دورقا ماس، مشكاك نجوم، قبتا مرمر، دورقا رحيق ونور، قبتا نحاس من ذهب المغيب، شراعان من لهب، كوما فل، كرتا ثلج، نور، ريش، دورقا حمر وقهوة، أرنبان، ربوتا لذة، وهضبتا سرور، ملؤهما البهار.

وأضف إلى ذلك الصورة البيانية المفردة والمركبة كالهر يلعق دماء بنيه والأرنب النهد الذي يدني فمه بوداعة. والنهود المبحرة كأشرعة اللهيب أو التي ترحل إلى الله ولا ترجع وفيها العنفوان وتيه الذرى.

وهكذا يتحول الشهواني والغريزي إلى الجمالي من خلال تفنن البيان والصورة.

إلا أن الفرح الإنساني بالغريزة الذي تجلى من خلال الفن الشعري قاده العبث والتكرار إلى مأساة الرتابة والموت فاقترن الجنس بالقتل واصطدم بجدار الموت. مما طرح أسئلة فلسفية وقرن الأسطورة بالجنس والجنس بالأسطورة مستحضراً شهريار وديك الجن إلى المشهد الشعري وحوافز الغريزة كنار تحرك الإبداع والنزوع إلى الحرية والقيامة من الرتابة والموت.

وهل الجنس هو من أجل الجنس عند نزار أم أنه وسيلة للتعبير عن الذات؟

ما معنى الحياة..؟ ما معنى وجودنا فيها، هل هي غريزة تبقى حتى الموت أم أنها بحث عن المعنى وجوهر الإنسان؟!

الغريزة /الحب هو ما يفرق الإنسان عن باقي المخلوقات. فالحب إذن لا الغريزية هو القضية. والحياة لا الجنس هي المعنى الذي يكمن في الرسم ويتجسد بالكلمة.. الشعر/الفن هو أبجدية الطفولة ونبض الإنسان والطبيعة ومنذ البدء كانت الكلمة، الكلمة لله في الدين والعقيدة.

والكلمة في الحياة والممارسة.

الرسم بالكلمات عودة إلى الحرف الصورة إلى الهيروغليفية لنقش معنى الإنسان على لوح الوجود.

من الحياة اللذة إلى الحياة القضية كانت مسيرة نزار الشعرية اكتشافاً مكلفاً للذات.

ثم إلى الجنس المأساة

هل اكتشف نزار الإيقاع السيزيفي الرهيب للجنس؟ رتابة تجرد الغريزة من الفجاءة، وتدرجها في سياق العادة العجز والموت هي نهاية الطريق فكيف الخلاص؟!

الحب أصبح كله متشابهاً كأوراق الشجر في الغابات

هل اكتشف نزار عبثية الجنس؟

أيصبح الجنس عبثاً على كتف الإنسان؟

يفرغ الحياة من المعنى بعد أن كان يملؤها بالفرح.

أين المعنى إذا لم يكن في الجنس؟

فمك المطيب لا يحل قضيتي

فقضيتي في دفتري ودواتي

كل الدروب أمامنا مسدودة

وخلاصنا في الرسم بالكلمات

هل أن عبثية التكرار والرتابة هي ما يفرغ الجنس من الفرح والدهشة؟!

قصيدة الرسم بالكلمات هي قصيدة اعترافات تعترف بالخيبة في العثور على معنى الحياة في الجنس فحسب.

الحياة في الجوهر اكتشاف للذات وتساميها من البيولوجي إلى الحضاري من اللحظة العابرة إلى النبضة الخالدة للكلمة

من الخلجة إلى الصورة

من الاندثار والضياع إلى البقاء في الشعر/الفن

من الطبيعة إلى الإنسان..

والنقش الهيروغليفي على

جدار الزمن!!!

الجنس ذاتي يعبر عن الشهوة والغريزة بنزعة جمالية غنائية. بالبوح والبث والكبرياء.

الجنس موضوعي تستحيل فيه الغريزة إلى موضوع ليست غريزة الأنا بل هي غريزة الآخر الهم إلهي والهم والنحن صعوداً إلى الفن. قصيدة البغي مثلاً وخطاب المومس في نهايتها حيث يلتفت الشاعر من ضمير إلهي إلى ضمير الأنا والنحن قصيدة ترثي الذات وسقوطها وتلوم الآخر، الذكر المجتمع على هذا السقوط والسياق ليس أخلاقياً بقدر ما هو إنساني.

عبادة الذكورة وتجارة الجنس والعوز كلها

تسقط الأنثى وتحمي الرجل.

قد تبدو النبرة أخلاقية لكنها تصدر من ينابيع النفس والحرية لا الأخلاق.

فالحب عند نزار ليس احتفالاً بالغريزة احتفالاً أعمى. والفرح الذي تبعثه الشهوة في النفس تحيل الجسد إلى عبق ونشوة. فترسم الروح أفقاً للجسد وفرحاً حين تسلم الأنثى نفسا إلى العاشق الوله ترفع في قلبه وتيرة الفروسية ونبضها فيحميها بكتمان سرها لا تدينا بل استجابة لميثاق الحب وأخوة العشق فتتحول كهربة الجنس إلى كهربة الشعر.

وينتصر الإنسان والطبيعة على الرتابة والموت فيسمو الجمال والحب، ويتوهج الشعر والفن في أفق الحرية.

فاتح المدرس
(1341 - 1420 هـ = 1922 - 1999م)

فاتح المدرس: فنان أديب، أحد رواد الحداثة في الفن التشكيلي السوري والعربي، من أهالي حلب، مولده ونشأته بها. ورحل إلى إيطاليا وفرنسا، وعاش في باريس، عاد إلى بلاده بعدما حصل على درجة الدكتوراه في العلوم الفنية. فكان أستاذا بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، وأستاذ الدراسات العليا بها حتى وفاته. تولى نقابة الفنانين التشكيليين سنوات عديدة. وهو عضو مؤسس في اتحاد الفنانين العرب، وعضو اتحاد الكتاب العرب والمجلس الأعلى للفنون بدمشق. إلى جانب لوحاته العديدة التي رسمها كتب في القصة القصيرة والنقد الفني التشكيلي، ونظم الشعر. من أعماله "عود النعنع" قصص، "تاريخ الفنون في اليمن قبل الميلاد"، "دراسات في النقد الفني المعاصر"، "القمر الشرقي يسطع على شاطئ الغرب" بالاشتراك، وله ديوانا شعر بالاشتراك و"محاضرات عن فلسفة الفن ونظرياته". ساهم بجهد وافر في إثراء الحركة الفنية التشكيلية السورية، نال عددا من الجوائز من بلدان العالم، وأقام عددا من المعارض في كثير من العواصم. أهدت وزارة الثقافة بعض لوحاته إلى الرئيسين الفرنسي والألماني.

33

تجلّيات الفضاء المفتوح في شعر نزار قباني

د. خليل الموسى

- 1 -

لا بدّ أولاً من توضيح بعض المفهومات في عنوان البحث للدخول في العالم الشعري لنزار قباني، فقد أصاب مصطلح "ESPACE" "الفضاء" ما أصاب بقيّة المصطلحات التي ترجمت إلى العربية من شهوة في فوضى التسمية، فاختلط الفضاء بالمكان وبالحيّز، وربما عاد ذلك إلى تعدّد استعمال المصطلح، وبخاصة بين جنس أدبي وآخر، وقد ذهب جميل صليبا إلى ترجمة "ESPACE" بالمكان أو الموضع، وهو المحلّ (Lieu) المحدّد الذي يشغله الجسم. تقول: مكان فسيح، ومكان ضيّق،

وهو مرادف للامتداد "**Etendue**"(1)، وللأخير عند الحكماء عدة معانٍ: الصورة الجسمية أو البُعد أو الامتداد وهو جزء من المكان، وهو متناهٍ، أما المكان فغير متناهٍ، وقد فرّق ديكارت بين الامتداد والمكان، فذهب إلى أنّه لا فرق بينهما بالقياس إلى الجسم إلاَّ من حيث إنّ الامتداد خارجي، والمكان داخلي، فإذا نظرت إلى الحيّز من حيث إنّه داخلي للجسم سمّي هذا الحيّز مكاناً، وإذا نظرت إليه من حيث إنّه صورة خارجية للجسم سُمّي امتداداً"(2).

ويحصر أحد الدارسين مفهوم الفضاء بناء على الدراسات التي تناولت السرد الروائي في أربعة أشكال:

1 . الفضاء الجغرافي (***l'espace Gèographique):*** مقابل لمفهوم المكان، ويتولّد عن طريقة الحكي، وهو الفضاء الذي يتحرّك فيه الأبطال، ولكلّ دارس طريقته في الدراسة، فثمة من يدرسه في استقلال كامل عن المضمون، وثمة من يدرسه من خلال الدلالات الملازمة له، كدراسة النص دراسة تناصية وعلاقته مع النصوص لعصر أو حقبة تاريخية محدّدة، وهذا ما فعلته كريستيفا حين أدخلت المدلول الثقافي ضمن تصوّر المكان.

2 . الفضاء النّصّي (***l'espace textual):*** يُقصد به الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها بصفتها أحرفاً طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، وتنظيم الفصول، وتغيّرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العنوانات، والكتابة الأفقية والعمودية.. إلخ.

3 . الفضاء الدلالي (***l'espace Sèmantique):*** يهتمّ بدراسة الصور والدلالات المجازية، أي فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى.

4 . الفضاء بصفته منظوراً، وهو يهتم بالطريقة التي يستطيع الراوي بوساطتها الهيمنة على عالمه الحكائي"(3).

والفضاء مصطلح اشتغل عليه نقّاد الرواية في الغرب، وهو أقرب إلى العالم أو المحيط أو الإطار الذي تتشكّل الرواية أو العمل الأدبي داخله، ويشمل جميع الأماكن والأزمنة والشخصيات واللغة، ولذلك هو مفهوم واسع وشامل، فهو يتضمّن الأحداث التي تقتضي استمرارية العمل الأدبي، في حين أن المكان "**lieu**" هو الحيّز الذي تجري فيه الأحداث، ولذلك يمكننا أن نُطلق مصطلح "الفضاء" على المكان النّصي الذي يشكّله القارئ بخياله من خلال دوران الأحداث وتحرّك الشخصيات.

والنّص (**Texte**)، وبخاصة الغنيّ منه، عالم مستقلّ وكائن حيّ وفضاء مفتوح، وهو يشبه بذرة تنتج نبتة تُشبه في كثير من

الصفات التي تشكّل جنسها سواها، ولكنّها تختلف عن مثيلاتها في صحتها ونموّها وعطائها وخصوصيتها، وهي تأخذ شكلها وتشكّلها من البذرة التي تعود إلى طبيعة الجنس، كما تأخذ خصوصيتها من التربة والمحيط اللذين تعيش فيهما، ولأنّها لا تكون نسخة عن سواها حتى لا تُصاب بالنمطية، ولذلك كانت خصوصية أيّ نصّ أدبي ضرورية لبقائه، ومن هنا فإنّ كلّ عنصر في النص هو نصّيّ أولاً وأخيراً، وهو مختلف في تشكّله قليلاً أو كثيراً عما هو عليه في الواقع، فالأيديولوجيا في النص نصّيّة، وكذا شأن المفردات والتراكيب والإيقاع والصور، لأنّ إعادة الإنتاج من خلال التفاعل والصهر جعلت هذه العناصر مختلفة موضوعاً وشكلاً عما كانت عليه في السابق.

والفضاء المفتوح ناجم عن النص المفتوح، وهذا يقتضي منا أن نحدّد طبيعة النص المغلق، وهو نهائيّ ومحدّد سلفاً في ذاكرة المؤلف والقارئ، أو هو نص لا إشكاليّ ومغلق على ذاته، وهو ذو بُعد واحد وطبقة واحدة ودلالة متّفق عليها، وهو عبارة أخرى يكرِّر ما تقوله الثقافة السائدة، ولا يصدم أفق انتظار القارئ، فهو فقير بدلالاته، وقراءة واحدة تكفيه.. أما النص المفتوح فهو حمّال أوجه ودلالات، وهو طبقات من المعنى، أو هو يحمل في بنيته الظاهر والبطن والإيجابي والسلبي، ولذلك لا يستقرّ على معنى محدّد ومتّفق عليه بين القارئ والنص، وقد قال بول فاليري: "ليس من معنىً حقيقي لنصّ ما"(4)، وهذا يقتضي أن يكون للنص المفتوح قراءة عادية وقراءة تأويلية، فهو يُثير أسئلة أكثر مما يقدّم أجوبة، وهو نصّ الاختلاف لا نصّ الاتفاق، ولذلك سنتوقف . بناء على معطيات القراءة لشعر نزار قباني . عند:

1 . الفضاء المعجمي المفتوح.

2 . الفضاء الاجتماعي المفتوح ودلالاته.

3 . الفضاء النّصّيّ (الثقافي) المفتوح.

- 2 -

الفضاء المعجمي المفتوح:

كان الفضاء اللغوي في الشعر العربي في سورية قبل نزار قباني مفتوحاً على المعجم ومنغلقاً على الحياة ولغة العصر، وكانت مفردات الشعراء ذات مصدر وحيد: المعاجم، وأيّ مفردة معاصرة أو محدثة محرّمة من الدخول إلى حرم الشعر، وإن كانت جميلة حسناء، في حين كان الشعر في لبنان والمهجر قد انفتح على الحياة والعصر، بقوّة، وقد سمح الشعراء لأنفسهم بأن يعبّروا عما يجيش في داخلهم بحرية تامة، ونحن نتذكر المعركة التي قامت في مصر حول استخدام جبران لمفردة استخداماً انزياحيّاً(5).

وربما ساعد على هذا الانغلاق أن معظم الشعراء الأعلام في سورية كانوا من ذوي الثقافة اللغوية الخالصة، فقد كان الشاعر محمد البزم (1884 . 1955م) ذا ثقافة تقليدية خالصة(6)، ولذلك ظل شعره يجلجل بالصور

القديمة والمعاني المعروفة، وكأنه في صدر الشعر الأمويّ يثير النقع ويزجي الفيالق، وكان شعره "يغصّ بالمفردات والصور التقليدية. وظلّ كذلك طوال عمره. فقد كان يغوص على المعاجم ويرافق كتب اللغة ويصحب قواعد النحو"(7)، حتى إنّ طموح هذا الشاعر كان يقف عند تصيّد المفردات الغربية من بطون المعاجم، فهو في وصفه لغوطة دمشق الفيحاء يتخيّر بعض المفردات التي تحتاج إلى وقفة طويلة مع المعاجم، كما في قوله:

إذا انحدرْتَ فَسَابِغاتٌ نُجِّدَتْ
فيها النَّمارِقُ والحُلَى تنجيدا
وإذا عَلَوْتَ فَلُجَّةٌ من خَضْرَةٍ
تجري بسابِحَةِ اللِّحاظِ مَدِيَدا
وافتَرَّ ثغرُ الليلِ عن أندائِها
حَبَباً على أزهارِها مَنْضُودا
وكأنَّما رُكِزَتْ على أَثْباجِهَا
تيجانُ أهلِ الخافِقَيْنِ بُنُودا(8)

وإذا أراد أن يصف مدينة حماه ويمدح أهلها ارتحل إليها بالسيارة بدلاً من الناقة أو البعير، ولكنّه يختار مفردات صحراوية خالصة لوصف هذه المطيّة العصرية:

دَعْهَا تَجُبْ حالكةَ الدَّياجِرِ
باحثةً عن لُجَّةِ الهواجِرِ
يُقْلِقُ سَمْعَ الرَّكْبِ من هديرها
حَمْحَمَةٌ لا تَرْعَوِي لزاجرِ
تَخَطَّفُ الأرضَ ولا يشكو الثَّرى
وطأ لها، صخَّابَةَ الزَّماجِرِ(9)

وقد تصل المبالغة باستعمال المفردات الحوشية الغريبة إلى درجة لا تُحتمل، كما هي الحال في قصيدته "أدنى حماريك ازجري" فقد تحوّلت القصيدة إلى ما يُشبه الأحاجي والألغاز:

أَدْنَى حمارَيْكِ ازْجُرِي
وَأَسْرِعي وشَمْجري
وَعَرِّسي وَهَجِّري
وبايعي واتَّجري
وإنْ ظمئْتِ غمجري
وذا الدواءُ أوجري
واختمري واحتجري
واحتبسي وفجّري
وفرِّجي وزنجري
وأبرقي وَزَمْجِري
وَارْعَيْ أُصُولَ الشَّجَرِ
فيا قريعَ "الشَّجَرِيّ"
أَوعِزْ لهذا الْحَجَر
يَحْذَرْ شباةَ خَنجَري

فقد طرحْتُ مَنْجَرِي

إذْ جَفَّ ضَرْعُ خنجري

فَلْيَحْتَرِسْ مِنْ زَمْجَرِي

وَيلْتَحِقْ "بِالْمَهْجَرِ"

أو ببلادِ المجرِ

ولا يُقَلِّدْ منجري

فَمَنْ يُفَسِّقْ يَفْجرِ

وقد نَفَضَتُ عُجَرِي

وَدَخْلَتِي وبُجَري

وَلُذْتُ بِالْمُثْعَنْجَرِ

وما أنا بخَنْجَري(10)

ولا تحتاج هذه القصيدة إلى أيّ تعليق سوى ما قلناه عن تصيّد الشاعر للمفردات المدفونة في بطون المعاجم، وكأنّ الشعر يتوقف عند هذه الغاية، أو كأنّ وظيفة الشاعر تقتصر على إعادة الحياة لمفردات لم تُكتب لها الحياة في زمن ولادتها، ولا يختلف عن ذلك كثيراً شعر خليل مردم (1895 ـ 1959م)، وخير الدين الزركلي (1893 ـ 1976م)، وشفيق جبري (1898 ـ 1980م)، وبدوي الجبل (محمد سليمان الأحمد) (1904 ـ 1981م)، وعمر أبو ريشة (1908 ـ 1990م)، فخليل مردم يصف حال الأمة العربية المجزّأة بقوله:

أكلُّ حاضرةٍ دارٌ لمملكةٍ

أبعادُ ما بَيْنَهُنَّ الفتر والبصم

لمفحصٍ من أفاحيصِ القطا حرجٌ

حامتْ على سَمْتِهِ العقبانُ والرَّخَمُ

أبقى وأوسع عند الظنِّ من دولٍ

ليستْ بمملكةٍ بل إنَّها رُجَمُ(11)

ويقول خير الدين الزركلي في قصيدته "الفاجعة":

بَلَدٌ تَبوَّأ الشَّقَاءَ فكلّما

قدَم استقَام لَهُ بهِ تجديدُ

لانتْ عريكةُ قاطنيهِ وما دَرَوْا

أنَّ الضعيفَ مُعَذَّبٌ منكودُ(12)

ويقول شفيق جبري في قصيدته له بعنوان "وطني":

وطني دمشقُ وما احْتَوَيْتُ ظلالَهُ

يا دهرُ إنَّكَ قد أطَلْت نزالَهُ

ماذا جَنَى؟ حتَّى شَدَدْتَ عِقَالَهُ

باللهِ حُلَّ إنِ اسْتَطَعْتَ عِقَالَهُ(13)

إنّ هذه الأبيات وسواها كثير وكثير من الشعر العربي في سورية تترسم خُطا القدماء في الصورة والمعاني والمعجم الشعري، حتى إنَّ سامي الدهان يعلّق على أربعة أبيات من قصيدة لشفيق جبري بعنوان "شطّ المزار" بقوله: "وفي هذه الأبيات ألفاظ تعتمد على الصفائح واللهاذم وربّات الحجال، لا صلة بينها وبين العصر في صورها ولوازمها. ولا رابط بين

الأبيات نفسها"(14).

ولدت القصيدة النزارية في هذا المناخ الشعري التقليدي الجافّ، وكأنّها نبتة غريبة غُرست في غير تربتها، وكان نزار مختلفاً عن شعراء الشام، وهو بعيد عنهم في طراوة شعره وسلاسة إيقاعاته ومرونة لغته، بل هو كما صرّح في "قصتي مع الشعر" ينتمي إلى المدرسة اللبنانية، فانفتح معجمه الشعري على مفردات ذات مصادر وينابيع مختلفة، واخترق المقدّس المعجمي نتيجة لإيمانه بأنّ الشعر كالخبز والماء والهواء ضروري لحياة الناس، وليس هو لطبقة من دون أخرى، ولا هو للملوك من دون الرعاع، ولذلك اتسع الفضاء الشعري في القصيدة النزارية نتيجة لاتساع فئات المتلقين وتنوّع مشاربهم وثقافتهم، بدءاً من النخبة وانتهاء بالناس العاديين، وكانت القصيدة النزارية تلبّي مطاليب هؤلاء وأولئك، فانفتح المعجم الشعري على روافد ومصادر مختلفة.

كانت مفردات نزار قباني التي اختارها من المعاجم بعيدة عمّا هو غريب وحوشيّ ووحشيّ، فلم يأبه نزار لجزالة اللفظ ولا لفصاحته، وإنما كان منذ بداياته الشعرية ينتقي مفرداته بعين صائغ خبير، كما ينتقي عارض الأزياء عارضاته، فمفرداته في تنافس شديد على عرش الجمال، فاستبعد كلّ مفردة غريبة وإن كانت جزلة، وكأنّه استهدى إلى معجمه من مبدأ جبران في مقالته التي ردّ بها على المتعنتين الجامدين "لكم لغتكم ولي لغتي"، فابتعد عن مفردات الشعراء الصعاليك وشعراء الحماسة والفصاحة والخطابة والجزالة والإنشاء، والتجأ إلى ينابيع الحياة والعصر ينهل منها حتى الارتواء، وكان للمفردات الجسدية وما يتصل بها نصيب وافر، وبخاصة أنَّه كان في مجموعاته الأولى "قالت لي السمراء . طفولة نهد . سامبا . أنتِ لي...." إلخ شاعر الأنثى بلا منازع، فكانت دائرة معجمه صغيرة، ولكنّها غنيّة بالمفردات التي تعود إلى حقل الجسد الأنثوي "النهد . الحلمة . العين . الشفتان . الساقان . الأنامل . الهدب . الرموش.. إلخ)، وهي غنية أيضاً بالمفردات التي تنتمي إلى حقل لباس الأنثى "الجوارب . الدانتيل . ثوب النوم الوردي . المايوه الأزرق.. إلخ)، ومفردات الزينة والعطور "أحمر الشفاه . مانيكور . شذا . أريج . عطور . عبير . مسك.. إلخ)، ومفردات تنتمي إلى حقل النباتات العطرية والجمالية والأشجار "البنفسج . الفلّ . الياسمين . الزنبق . الورد الدمشقي . النعناع . الحبق . الريحان . المنثور . الآس . البيلسان . الأقحوان . غاردينيا . الصفصاف . السنديان . النخيل . النارنج . الشربين.. إلخ"، وأخرى تنتمي إلى حقل الطيور، ومنها "حمام . عصفور . بلبل . شحرور . بجع بحري، طاووس.. إلخ"، أو تنتمي إلى حقل الألحان، كـ "الرصد . البيات . الحجاز . النهاوند.. إلخ"، وهكذا كان معجمه الفصيح يمثّل الجسدية والجمال، وكأنّه شاعر من الشعراء البرناسيين لا يهتمّ إلاَّ بما هو يتوهّج ويتألّق ويضيء، وهذا الرافد الأول من

روافد المعجم الشعري في جماليات القصيدة النزارية.

ثمة رافد آخر وهو ما يدور بكثرة على ألسنة الناس، فقد كان نزار لا يتورّع في سبيل تلوين إيقاعات القصيدة من أن يستخدم أحياناً بعض المفردات العامية السائرة، فاستخدم . مثلاً . مردة "كفي" ويعني "راحتي" على لسان الأنثى في "يوميات امرأة لا مبالية":

على كرّاستي الزرقاء.. استرخي على كَيْفي..
وأهربُ من أفاعي الجِنْسِ والإرهابِ والخوفِ..(15)

ويستخدم مفردة "كرمال" بدلاً من "كرمى أو كرامة":

كرمالُ هذا الوجهِ والعينينْ
قد زارنا الربيعُ هذا العامَ مرَّتَيْنْ
وزارنا النبيُّ مرَّتَيْنْ(16)

سعى نزار من خلال روافده المعجمية إلى أن يقدّم قصيدته للمتلقي بأسلوب سهل ممتنع، وأن يخاطب المتلقين إناثاً وذكوراً، كباراً وصغاراً، مثقفين وسواهم، بلغة سلسلة سهلة التناول غنيّة بالصور والإيحاءات، وقد قال أحد الدارسين: "ولعلّ نزار قباني خير من يمثّل . في معظم ما كتب . تلك الواقعية اللغوية، فاستطاع أن يحقّق لغة الحديث اليومية في شعره وأن يطبعها في الوقت نفسه بطابع غنّي بالظلال والإيحاء وعناصر لغة الشعر الخالص"(17)، وذهب إلى أن نزاراً استطاع أن يَفصّح العامي وإلى أنَّه "خير مَنْ طوَّع العامية للشعر الفصيح، كما أنّه خير من طوّع الفصحى للعامية، من غير أن يخرج عن حدود الفصحى"(18)، واستطاع نزار أن يكون صوت الجيل الجديد في سورية في الأربعينيات، ولذلك واجه غضب المحافظين، وهذا ما عبّر عنه محيي الدين صبحي: "أما نزار قباني فقد كان يعبّر بشكل عفوي عن حاجة الجيل الطالع للحبّ والانطلاق والحرية الاجتماعية، ولذلك واجه ثورة من المحافظين على الأسلوب القديم لأنّه استخدم بعض الكلمات العامية بأسلوب بسيط تقتضيه الحياة والبوح، كما أنَّ الشاعر لاقى ثورة من الجامدين الذين يقاومون تطور الحياة"(19)، وكان أعنف هجوم تلقّاه نزار من الشيخ علي الطنطاوي الذي تحصّن بالأخلاق والعادات والتقاليد، وشنَّ هجوماً كاسحاً على ديوان نزار "قالت لي السمراء"، وسخر منه سخرية مرَّة، ومما قاله فيه: "وفي الكتاب مع ذلك تجديد في بحور العروض يختلط فيه البحر البسيط والبحر الأبيض المتوسّط وتجديد في قواعد النحو لأنّ النّاس قد ملّوا رفع الفاعل ونصب المفعول، ومضى عليهم ثلاثة آلاف سنة وهم يقيمون عليه فلم يكن بدّ من هذا التجديد"(20).

أما الرافد الثالث فهو في استخدام مفردات أجنبية معرّبة أو من دون تعريب، كـ "سمفونية . تلفون . مانيكور . مايوه . سوناتا . توليب . غاردينيا)، وقد جاء هذا الاستخدام قليلاً في بدايات نزار الشعرية ومفترقاً ومألوفاً، ولكنّه تطوّر مع تقدّمه في الشهرة، ونتيجة لتجواله في

البلدان المختلفة، وكأن نزاراً نسي أو تناسى بيانه الشعري في مقدمة مجموعته الثانية "طفولة نهد" في أن يجعل الشعر ضرورة لكل مواطن، فإذا هو يستخدم في المقطع (96) من "مئة رسالة حبّ"، إذ زار متحف الهيرميتاج في مدينة لينغراد عاصمة القياصرة، مجموعة من أسماء الأعلام الرسامين في العالم:

الهيرميتاج هو فندق كلّ عباقرة العالم. فيه ينامون.. وفيه يرسمون.. وينحتون.. هنا وطن الفنانين.. فلوحات رينوار، وماتيس، وفان غوخ، وغويا، والعريكو، وروبنس، الموجودة هنا أعظم من آثارهم الموجودة في بلادهم الأصلية(21).

ويقول في المقطع الخامس من قصيدة "أقرأ جسدَكِ.. وأتثقّف..":

ماذا نفعلُ في هذا الوطن؟
الذي يعرف كلَّ شيء عن ثورة أكتوبر..
وثورة الزنْج..
وثورة القرامِطةْ..
ويتصرّف مع النساء كأنّه شيخ طريقَهْ..
ماذا نفعلُ في هذا الوطن الضائعْ..
بين مؤلفات الإمام الشافعي.. ومؤلفات لينينْ..
بين المادية الجدلّية.. وصور (البورنو)..
بين كتب التفسير.. ومجلة (البلاي بويْ)..
بين فرقة (المعتزلة).. وفرقة (البيتلزْ)..
بين رابعة العدوية.. وبين (إيمانويلْ)..(22)

ويلاحظ القارئ أن نزاراً بدأ يتجه إلى هذا الرافد منذ وقت مبكر، حتى إنّه في مجموعته الرابعة "أنتِ لي" 1950 ذهب إلى أن يعنون إحدى قصائده بـ "**Ala gasconne**" بالحروف اللاتينية، وهو يستنكر فيها بشدة ما قامت به أنثاه حين قصّت شعرها الطويل، وتشبّهت بالغلمان، وكأنها قامت بعمل جنوني أساء إلى أنوثتها الباذخة، بل حذفها من الحياة واهتمام الشاعر بها، وحوّلها إلى امرأة حمقاء، فأنهى الشاعر قصيدته بهذه الخاتمة الغاضبة:

بَلْهَاءُ.. شاحبةَ الجبينِ.. تُرى
أطْفَأْتِ ثأْركِ منهُ فاعْتَدّي
حَلَّ الشّتاءُ بكلّ زاويةٍ
فَالثّلْجُ عندَ مفاتقِ النَّهْدِ
لا تكشفي العُنُقَ الغلامَ فلا
عاشَتْ جِرَاحُ اللوزِ... من بَعْدي
لا تَقْربيني.. أنتِ ميّتَةٌ
إنّ السَّوالِفَ، مجدُهَا مَجْدِي..(23)

- 3 -

الفضاء الاجتماعي المفتوح ودلالاته:

يمثّل الشعر بصفته أعلى درجات الثقافة عند العرب نظاماً سيميولوجياً للتواصل الثقافي، فهو رسالة (**message**) من الباث إلى المتلقي، فإذا كانت هذه الرسالة مألوفة وعادية فإنّها لا تتجاوز الرسائل القديمة في فاعليتها، أما إذا كانت مفاجئة وصادقة فإنّها حينذاك تُثير حولها كثيراً من الأسئلة والتكهّنات، ويختلف المتلقّون حولها بين مؤيد ومعارض،

ويحدث الصراع بين قبولها ورفضها، وقد ظلّ الشعر العربي في سورية مألوفاً وعاديّاً ومحافظاً على القيم، ومتشدّداً في العادات والتقاليد، سواء كان ذلك في الموضوعات، كشعر النضال الوطني والقومي فيما بين الحربين أم كان في الموضوعات الاجتماعية التي لم تخرج عمّا هو مرسوم لها، حتى إنَّ محمد البزم يذهب في قصيدته "الحجاب"(24) إلى أنّ السفور شرّ من الشرور، وإنّ المرء ليعجب أشدّ العجب حين ينتهي من قراءة ديوان "نوح العندليب" لشاعر الشام شفيق جبري، ويسأل نفسه عن المرأة والغزل، فلا يستطيع أن يقدّم أيّ إجابة، وكأنّ المرأة نوع من المحرمات والمقدسات لا يجوز الاقتراب منه، وهذا مناقض لطبيعة الشعر العربي في تاريخه الطويل، ولم أعثر في حياتي كلِّها على أفقر مما قرأت في الباب الثاني من "نوح العندليب" وهو بعنوان "الطبيعة والمرأة" فهو حديث عن هديل الحمام وترقيص الطفلة، وإذا كان ثمة قصيدة تقترب من بعيد إلى الغزل فهي معارضة، وإذا سئل الشاعر عن شعره الغزلي خجل من نفسه كلّ الخجل وأحس بشيء من الضعف.. إلخ(25).

كان لصدور مجموعة "قالت لي السمراء" في عام 1944 عن دار الأحد بدمشق ضجّة كبيرة، فقد انتقل الشعر فجاءة من الفضاء المغلق إلى فضاء مفتوح، وكانت هذه المجموعة بداية لتحولات خطيرة في الشعر العربي في سورية، وخصوصاً فيما يتصل بالتعبير عن إحساسات الأنثى مباشرة، أو إقامة علاقات جديدة بين الأنثى ومحيطها، أو اقتحام المقدّس وهتك ما هو محرّم في وصف الجسد الأنثوي بدءاً من الشفتين إلى النهدين والحلمتين وتشجيع الأنثى على أن تعيش حياتها على هواها من دون رقيب أو محاسب، بل هو يدعوها صراحة في قصيدته "نهداك" من مجموعته "قالت لي السمراء" إلى أن تقتنص فرص الشباب قبل أن يفوت الأوان حيث ساعة لا ينفع الندم، ويدعوها متجاوزاً كلّ الأعراف والتقاليد إلى ارتكاب المعصية:

لا تفزعي.. فاللثْم للشعراءِ غيرُ مُحَرَّمِ
فُكّي أسيرَيْ صَدْرِكِ الطِفْلَيْن.. لا.. لا تظلمي
نَهْدَاكِ ما خُلِقَا لِلَثْمِ الثَّوبِ.. لكنْ للفمِ
مجنونةٌ مَنْ تحجبُ النهدينِ أو هي تحتمي
مجنونةٌ مَنْ مرَّ عَهْدُ شبابِها لم تُلْثَمِ"(26)

لم يشتغل نزار قباني على القضايا الاجتماعية التي اشتغل عليها قاسم أمين و معروف الرصافي والزهاوي وغيرهم، كضرورة تعليم المرأة، وضرورة اختيارها لشريك العمر أو قضية عملها، أو طلاقها، وإنما انحاز إلى المدرسة اللبنانية في البحث عن مواطن الجمال في الأنثى، ونزار رسّام ماهر، وهو مغرم بالألوان والتفاصيل الحسّية، ولوحته متعدّدة الألوان وإن كانت تحمل وجهاً واحداً، فالصورة في شعره متنقلة، وإذا كان المشبه واحداً فإنَّ المشبّه به متعدّد، كما هي الحال في قصيدته "حلمة" من مجموعته الثانية "طفولة نهد"

1948، فهو لم يدع وجهاً من وجوه المشبه به في الطبيعة إلاّ ذكره لبيان جماليات هذه الحلمة، وليست هذه الصور توضيحية، وإنّما هي صور جمالية لتقديم اللوحة على أفضل ما يجب أن تكون عليه:

تـهزهزي وثُوري
يا خُصْلَةَ الحريرِ
يا مبسَم العصفور يا
أرجوحةَ العبيرِ
يا حرفَ نارٍ سابحاً
في بِرْكَتَـي عُطُورِ
يا كلِمَةً مهموسةً
مكتوبةً بنورِ
سمراءُ بل حمراءُ.. بل
لَوَّنَـهَا شعوري
دُمَيْعَةٌ حافيةٌ
في ملعبٍ غميرِ
أم قُبلَةٌ تجمَّدَتْ
في نـهدِكِ الصغير..إلخ(27)

ونزار قباني شاعر الممنوعات والمحرّم الجنسي، وقصيدته تقتحم التابو "**Tabou**" الاجتماعي والبلاغي بقوة، وقد سمح للأنثى أن تبوح بأسرارها ومشاعرها لأمّها، فإذا المحرّم في قصيدة "حكاية" مباح، وإذا السّر الدفين غناءٌ، وهذه هي المراهقة الدمشقية تروي حكايتها لأمها:

كنتُ أعدُو في غابة اللوزِ.. لمَّا
قالَ عنِّـي، أُمَّاهُ، إنّـي حُلْوَهْ
وعلـى سالفي.. غفا زِرُّ وَرْدٍ
وقميصـي تَفَلَّتَتْ منه عُرْوَهْ
قالَ ما قالَ.. فالقميصُ جحيمٌ
فوق صدري، والثَّوبُ يقطرُ نَشْوَهْ
قالَ لـي: مبسمـي وُرَيْقَةُ تُوتٍ
ولقد قالَ: إنَّ صَدْرِيَ ثَرْوَهْ
وَرَوى لـي عن ناهِدِيَّ حكايا
فهما جَدْولاَ نبيذٍ وَقَهْوَهْ
وهما دَوْرَقَا رحيقٍ ونُورٍ
وهما رَبْوَةٌ تُعانِقُ رَبْوَهْ
أأَنا حُلْوَةٌ؟.. وَأيْقَظَ أُنْثى
في عُروقي، وَشَقَّ للنُّورِ كُوَّهْ
إنَّ في صَوْتِهِ قَراراً رخيماً
وبأحْداقِهِ.. بريقُ النُّبوَّهْ
جَبْهَةٌ حُرَّةٌ.. كما انْسَرَحَ النُّو
رُ وثَغْرٌ فيهِ اعتدادٌ وقَسْوَهْ
يَغْصِبُ الْقُبْلَةَ اغتصاباً
وجميلٌ أنْ يُؤْخَذَ الثَّغْرُ عُنْوَهْ
وَرَدَتْ الجفونَ عنه حَيَاءً

وَحَيَاءُ النِّسَاءِ لِلحُبِّ دَعْوَهْ
تستحي مُقلَتي.. وَيَسْأَلُ طُهْرِي
عن شَذَاهُ.. كأَنَّ للطُّهرِ شَهْوَهْ
أنتِ.. لن تُنْكرِي عليَّ احتراقي
كُلُّنا في مجامرِ النَّار نِسْوَهْ(28)

ونتوقّف أخيراً في هذا المجال عند عمارة شعرية من أهمّ عمارات نزار قباني، وهي قصيدته "يوميات امرأة لا مبالية"، ويتألف هذا العمل من استهلال ورسالة ويوميات، ففي الاستهلال إشارة لعنوان العمل "يوميات امرأة لا مبالية" من جهة وتلخيص له من جهة أخرى، وهو يشكّل صوت نزار قباني وبيان هدفه من العمل، وهو أن تثور الأنثى على وضعها الحريمي في الشرق، لتخرج من الفضاء المغلق الذي وُضعت فيه عبر تاريخها الطويل إلى الفضاءات المفتوحة والمستقبل المنشود، وهذا لا يتمّ ولا يتحقّق إلا من خلال هذه الثورة:

ثُوري! أحبُّكِ أن تَثُوري..
ثوري على شرق السَّبايا.. والتكايا.. والبَخُورِ

ثوري على التاريخ، وانتصري على الوهمِ الكبيرِ
لا ترهبي أحداً.. فإنَّ الشَّمْسَ مقبرةُ النسورِ
ثُوري على شرقٍ يراكِ وليمةً فوق السَّريرِ
نزار (29)

يمثّل هذا الاستهلال صوت نزار ووجهة نظره، وهو مذيَّل باسمه الأول، وهذا يشير صراحة إلى أنَّ المرأة لا يمكن أن تنال حقوقها وهي صامتة، وعليها أن تُعلن ثورتها على النظام الأبوي البطريركي، ثم إنّ نزار يبيّن في هذا الاستهلال وقوفه إلى جانبها، كما يصف معاناتها القاسية في هذا الشرق الذي لا ينظر إليها إلاّ على أنها متعة الرجل فوق الفراش، ولذلك كان هذا الاستهلال يمثّل الاتصال والانفصال عن النص، فهو متصل به من حيث إنَّه الغاية من النص، وهو ثورة المرأة، ومنفصل عن النَّص لأن المتكلّم هنا من جنس الذكور، وإن كان يتعاطف مع حقوق المرأة ويدعو إلى تحريرها.

وتتألف بنية القصيدة من مقطعين: الأول بعنوان "رسالة إلى رجل ما" وهي رسالة مؤلفة من خمسة مقاطع يتناول فيها الشاعر على لسان هذه المرأة حالتها في الشرق الذي يحتقر الأنثى ويئدها، والرسالة بمجموع مقاطعها مقدمة عن حال المرأة ومعاناتها في شرقنا، ونقدّم صورة عن ذلك من خلال المقطع الثالث:

لا تنتقدْني سيّدي
إنْ كانَ خطّي سيّئاً...
فإنَّني أكتبُ والسَّيَّافُ خَلْفَ بابي
وخارجَ الحجرةِ صوتُ الرِّيحِ والكلابِ..
يا سيّدي!
عنترةُ العبسيُّ خَلْفَ بابي

يذبحُني..
إذا رأى خطابي..
يقطعُ رأسي..
لو أنا عبَّرتُ عن عذابي...
فشرفُكُمْ يا سّيدي العزيزْ
يحاصرُ المرأة بالحرابِ..
وشرفُكُمْ، يا سّيدي العزيزْ
يُبايعُ الرجالَ أنبياءَ
ويطمرُ النساءَ في الترابِ..(30)

أما المقطع الثاني فهو بعنوان "اليوميات"، وهو صُلب العمل، وفيه ستة وثلاثون مقطعاً على وزن (مفاعلتن) تروي من خلالها هذه المرأة حكايتها في الشرق وما تواجهه الأنثى في هذا المكان المغلق أو السجن الكبير الذي يسمونه الشرق، فالأنثى كائن غير مرغوب به سلفاً، وهو محكوم عليه بالإعدام منذ ولادته:

أنا أنثى..
أنا أنثى
نهارَ أتيتُ للدنيا
وجدْتُ قرارَ إعدامي
ولم أرَ بابَ محكمتي
ولم أرَ وجْهَ حكّامي(31)

والمشكلة التي تواجهها هذه الأنثى معقّدة وصعبة الحلّ، فكلّ من في المنزل الذي تحوّل إلى سجن يكرهها ويراقبها مراقبة شديدة، ولذلك هي في منزل الموتى كما تسميه في المقطع الرابع، ولكن المشكلة أبعد من ذلك، وهي تواجه جسدها الذي أخذ يثور عليها ثورة عارمة بعد أن تفتّحت مساماته، وكأنها ألسنة تصرخ في كلّ اتجاه تطلب الحرية:

لمنْ صدري أنا يكبُرْ؟
لمنْ.. كَرَزَاتُهُ دارتْ؟
لمنْ.. تُفَّاحُهُ أزْهرْ؟
لمنْ؟
صحنانِ صينيَّانِ.. من صدفٍ ومن جَوْهَرْ
لمنْ؟ قَدَحَانِ من ذهبٍ..
وليس هناكَ من يَسْكَرْ؟
لمنْ شَفَةٌ مناديةٌ
تجمَّدَ فوقَها السُّكَّرْ؟
ألِلشيطانِ.. للديدانِ.. للجدران لا تُقْهَرْ؟
أُربِّيها، وضوءَ الشَّمْس أسقيها
سنابلَ شعريَ الأشْقَرْ..(32)

وإذا كان لهذا الجسد سلطة تبحث عن الحرية فثمة سلطة أخرى تواجهها بالقيود والسلاسل، وهي السلطة الذكورية البطريركية المتمثلة في سلطة الأب المستبد، ولذلك ترفض هذه الأنثى أن تعيش في قفص، ولو كان من ذهب خالص:

كفرتُ أنا.. بمالِ أبي
بلؤلؤهِ.. بفضَّتهِ..
أبي.. لم ينتبهْ يوماً

إلى جسدي.. وثورتِهِ
أبي رجلٌ أنانيٌّ
مريضٌ في محبَّتِهِ
مريضٌ في تعصُّبِهِ
مريضٌ في تَعنُّتِهِ..
يثورُ.. إذا رأى صدري
تمادى في استدارتِهِ
يثورُ.. إذا رأى رجلاً
يُقرِّبُ من حديقتِهِ..
أبي لن يمنعَ التُّفَّاحَ عن إكمالِ دورتِهِ
سيأتي ألفُ عصفورٍ
ليسرقَ من حديقتِهِ..(33)

ولذلك توازن هذه المرأة حياتها بحياة القطّ الأسود في المقطع الثاني عشر، فإذا هو يعيش في المنزل حرّاً سيِّداً، وهي مسجونة في قمقم موصد، ثمّ تقيم موازنات أخرى، فإذا كلّ الأشياء حولها تعيش حرّة وطبيعية، ووحدها الأنثى في هذا السجن. الشرق غير مسموح لها بأن تُعَبّر عن ذاتها، والغريب العجيب أنّ الشرق يسمح للأخ الذكر أن يعود من الماخور سكرانَ عند الصباح من دون عيب في حين تُسجن الأنثى من دون أي سبب، وكأنّ الذكر من طينة مختلفة، ثم تتناول هذه الأنثى بعين انتقادية عيوب الشرق المجبول بالأخطاء والفواحش، فالشرق أرض الخرافات والجهل (المقطع 29)، والرجل في الشرق بدءاً من الأب إلى الأخ إلى رجال القبيلة هو السَّيَّاق مسرور (المقطع 31)، والجنس في الشرق ناقص لأنّه مقتصر على متعة الرجل (المقطع 2)، والدِّين يحرّف لمصلحة الرجل (المقطع 33)، والعار الوحيد في الشرق هو الأنثى، ويقف هذا العار عند حدود الزنّار (المقطع 34)، والمشكلة التي يعانيها الشرقي الازدواجية في حياته، فهو يكره الأنثى ظاهرياً ويعبد جسدها في الخفاء، ولذلك لا حلّ لمشكلة هذه الأنثى إلاّ الفرار من هذا الجحيم إلى وطن الحريات:

أريدُ البحثَ عن وطنٍ..
جديدٍ غير مسكونِ
وربٍّ لا يُطاردني.
وأرضٍ لا تُعَاديني..
أريد أفرَّ من جِلْدِي..
ومن صوتي.. ومن لُغَتي
وأشردُ مثلَ رائحةِ البساتينِ
أريدُ أفرَّ من ظلّي
وأهربُ من عناويني..
أريدُ أفرَّ من شرقِ الخرافةِ والثعابينِ
مِنَ الخلفاءِ.. والأمراءِ..
من كلِّ السلاطينِ..
أريدُ أحبُّ.. مثلَ طيورِ تشرينِ..
أيا شرقَ المشانقِ والسكاكينِ..(34)

تجتاح هذه القصيدة عالم السرد واليوميات بمقاطع ذات شعرية عالية، وهي قصيدة طويلة تتجرأ على المسكوت عنه بخطاب أنثوي يواجه

السلطة الذكورية الغاشمة، وتقدّم فضاءين مختلفين: فضاء تقليدياً، وهو صورة المرأة المتواكلة المستسلمة لمصيرها في هذا السجن الكبير الذي نسمّيه الشرق، وهي قابعة بانتظار فارس الأحلام الذي سيجيء على جواد أبيض لينتشلها مما هي يه، وهذا الفضاء مغلق، وهو فضاء الواقع والتقاليد والسلطة الذكورية، وثمة فضاء آخر تدعو إليه هذه الأنثى الرافضة لمصيرها المتروك لعوامل الزمن وأوراق الحظ، وهو الفضاء الاجتماعي المفتوح على الحريات، ولذلك عليها أن تثور على واقعها المرّ، وتحارب العادات والتقاليد والسلطة الذكورية التي تعلّبها وتجعل منها سلعة للبيع والشراء، وقد ترك نزار هذا الفضاء بلا تحديد، لأن تحديده يجعله مغلقاً، وكأنّه يريد من المتلقي أن يتصوّره وفق هواه.

- 4 -

الفضاء النّصّي (الثقافي) المفتوح:

ليست القصيدة النزارية جزيرة معزولة عن العالم، وإنما هي نصّ يتغذّى من النصوص العربية والعالمية، وهو فضاء مفتوح تناصيّاً على نصوص سبقته أو عاصرته، وليس المهم أن تكون درجات الإبداع واحدة بين النّص الأول والنّص الثاني، فقد أخذ نزار من سواه وأعطى فيما بعد لكثير من الشعراء الأعلام وسواهم، ولذلك سأقف هنا عند تجربتين شعريتين انفتح فيهما النّص النزاري على سواه: الأولى بين إلياس أبي شبكة ونزار والثانية بين جاك بريفير ونزار.

يصف أبو شبكة الرذيلة في عمله "أفاعي الفردوس" وصفاً أسطورياً ليتطهّر الإنسان منها على طريقة أرسطو في نظرية التطهير، وكأنّ في داخله كاهناً كبيراً وفارساً مدافعاً عن القيم والمعتقدات، ولذلك كان ممزّقاً بين الواقع والمثال، فالأنثى . عنده . مثال خالص وطهر رومانسي يجمع الجسد إلى الروح في بوتقة واحدة، فلما فاجأته أنثى ذات زوج وطفل برغبتها الجسدية العارمة استنكر ذلك منها، وصبَّ عليها جام غضبه مهتدياً بالشاعر الرومانسي الفرنسي ألفريد دي فيني في غضبته العارمة على جنس النساء في قصيدته "**la colère de Samson**" ليصرخ من أعماقه:

Et, Plus ou moins, la Femme est toujours Dalila(35).

صبّ إلياس أبو شكبة جام غضبه على الأنثى الخائنة في قصيدته "الأفعى" 1929، فقال:

وما زُغْتُ من وجٍ فَدَارَجْتُهُ
ولائي، وفي هذا الولا بُغْيَةٌ نُكْرا
فلمّا قَطَرْتُ الصِّدْقَ خُبْثاً بصدرِهِ
قَطَرْتُ لَهُ في نَسْلِهِ قطرةً أخرى
أقولُ لها: أعراقُ زوجِكِ لم تَزَلْ
وفي قلبِهِ عَطْفُ الأُبوَّةِ لم يَبْرَ
ولَم يَبْرَ إحساسُ الرجالِ بصدرِهِ
فَحُبُّكِ يجري منه في الجهةِ اليسرى

أقولُ لها: ثَوبَ العفافِ تذكَّري
ففي ساعةِ الإكليلِ لم يَكُ مُغْبَرَّا
لبسْتِ رداءَ العرسِ أبيضَ ناصعاً
فمن أين جاءتْ هذه اللطخةُ الحمرا؟(36)

وأبو شبكة لا يحمّل هذه الأنثى وحدها تبعات ما قامت به من خيانة الزوج المخدوع الضحية، وإنّما هو يسخر من شريكها القاتل، وهو الرجل الثاني الزاني، فيخاطبه ويذكّره بطفولة بريئة عبثت بها السخافات:

سَتَمْلكُهَا ما شئتَ، بَعْدُ، فلا تَخَفْ
فإنَّ ابنَها لمّا يزلْ يَجهَلُ الأمرا
صغيرٌ، بريءُ العين، يرضى بلعبةٍ
فيرقد مغبوطاً بذي الهبةِ الكبرى
ينامُ، ولا يدري بأنَّ سخافةً
تلهَّى بها، كانت لموبقةٍ سِتْرَا(37)

يعود أبو شبكة إلى هذه الأنثى في قصيدته "في هيكل الشهوات" 1929، ليستنكر ما كان منها، ويوبّخها توبيخاً دينيّاً، وكأنّه يحكم عليها باللعنة الأبدية، فيقول:

وأنتِ، يا أمَّ طفلٍ في تلفُّتهِ
سُؤْلُ العفافِ وفي أجفانهِ لَعِبُ
صُبِّي الخمورَ فهذا العصرُ عصرُ طلاً
أما السُّكارى فهم أبناؤُه النُّجُبُ(...)
أما أنا، ولوِ اسْتَسْلَمْتُ أمسِ إلى
خمرِ الليالي، فقلبي ليسَ يَنْشَعِبُ
قد أشربُ الخمرَ لكنْ لا أُدَنِّسُهَا
وأقربُ الإثْم لكنْ لَسْتُ أرْتَكِبُ
وفي غدٍ إذ تُنيرُ الطفلَ ميعَتُهُ
وتهرمينَ ويبقى ذلك الْخَشَبُ
قولي له: جئتَ في عصر الخمورِ فلا
تشربْ سوى الخمرِ واسْحبْ مثلما
قولي له: عِفَّةُ الأجسادِ قد ذَهَبتْ
معَ الجدودِ الأعفَّاءِ الأُلَى ذَهَبُوا(38)

لم يسلم نزار، وبخاصة في بداياته الشعرية، من هيمنة أبي شبكة عليه(39)، وهو يستعيد في قصيدته "مدنّسة الحليب" في مجموعته "قالت لي السمراء" تجربة أبي شبكة في "أفاعي الفردوس"، وقد بدا هذا التأثر واضحاً وهو يترسم خُطاهُ في صياغة قصيدة "شمشون" في الوزن (الخفيف) والأسلوب، فقال أبو شبكة في مطلع قصيدته:

ملِّقيهِ بِحُسْنِكِ المأْجُورِ
وادْفَعيهِ للانتقامِ الكبيرِ(40)

وقال نزار:

أطعميه... من ناهديكِ اطْعميهِ
واسْكبي أعكرَ الحليب بَنِيهِ(41)

وهو يستصرخ صور الخيانة على طريقة أبي شبكة، فيقول:

اِتَّقي الله.. في رخامٍ مُعرَّى
خَشَبُ المهدِ كادَ أن يَشْتَهِيهِ
نَشِفَتْ فَوْرَةُ الحليب بِثَدْيَيْ
كِ طعاماً لزائرٍ مَشْبُوهِ
زَوْجُكِ الطِّيبُ البسيطُ بعيدٌ
عنكِ، يا عِرْضَهُ وأمَّ بَنِيهِ
ساذَجٌ، أبيضُ السَّريرةِ، أَعْطَا
كِ سوادَ العينينِ كي تشربيهِ
يَتْرُكُ الدَّار خاليَ الظَّنِّ... ماذا؟
أيشكُّ الإنسانُ في أَهْلِيهِ
أَوَآذاكِ يا لئيمةُ... حتَّى
في قَدَاسَاتِ نَسْلِهِ تُؤْذِيهِ(42)

ويستعيد نزار في الوقت نفسه صورة ذلك الطفل الذي تحدَّث عنه أبو شبكة:

والرَّضيعُ الزَّحَّافُ في الأرضِ يَسْعَى
كلُّ أمرٍ من حولِهِ لا يَعِيهِ
أمُّهُ في ذراعِ هذا المُسَجَّى
إنْ بكى الدَّهْرَ سوفَ لا تأتيهِ
أَأَبوهُ هذا ويا رُبَّ مَوْلُو
دٍ أَبوهُ الضجيعُ غيرُ أبيهِ(43)

هكذا استعاد نزار تجربة أبي شبكة بحرارة أقلّ، والنّصان يختلفان، فنصّ أبي شبكة أقرب إلى الهلع من الخطيئة المميتة التي كان أبو شبكة يخشاها، في حين كان نزار أقرب إلى العادات والتقاليد، وكان كلاسيكياً محافظاً في هذا النص، في حين كان أبو شبكة رومانسياً خالصاً.

والتجربة الثانية هي للشاعر الفرنسي جاك بريفير (1900 . 1977م) في قصيدته الشهيرة "وجبة الصباح" "**Dèjeuner du matin**" المنشورة في مجموعة "كلمات" "**Paroles**" سنة 1948، تقصّ علينا امرأة جلست إلى جانب رجل في مطعم من دون أن يعيرها أيّ اهتمام في عالم غدا أقرب إلى الآلية في سلوكه ما شاهدته من تصرّفات الرجل الذي تقاسمت معه الطاولة:

وضعَ القهوةَ/ في الفنجان
وضع الحليب/ في فنجان القهوة
وضع السّكّر/ في القهوة بالحليب
حرّكها/ بالمعلقة الصغيرة
شرب القهوة بالحليب/ ووضع الفنجان
من دون أن يكلّمني
أشعل سيجارة/ نفث دوائر/ من دخانٍ
ألقى الرماد/ في المنفضة/ من دون أن يكلّمني
من دون أن ينظر إليّ
نهض/ وضع قبّعته على رأسه/ ارتدى

معطف الشتاء

لأنَّ المطر كان يهطل/ وانصرف تحت زخّات المطر

من دون كلمة/ من دون أن ينظر إليّ

وأنا قد وضعتُ/ رأسي بين يديّ/ وبكيت (44)

وقد استعاد نزار قباني هذه التجربة في قصيدته "مع جريدة" في مجموعته الخامسة "قصائد" 1956، فقال على لسان امرأة:

أخرجَ من معطفه الجريدَة..

وعلبةَ الثقابِ

ودونَ أن يلاحظَ اضطرابي...

ودونما اهتمام

تناولَ السّكّر من أمامي...

ذوَّبَ في الفنجان قطعَتيْنْ

ذوَّبني... ذوَّبَ قطعَتيْنْ

وبعدَ لحظتيْنْ

ودونَ أن يراني

ويعرفَ الشوقَ الذي اعتراني...

تناولَ المعطفَ من أمامي

وغابَ في الرخامِ

مخلِّفاً وراءَهُ الجريدَة

وحيدةً

مثلي أنا... وحيدَة(45)

هذه بعض تجلّيات الفضاء المفتوح في شعر نزار قباني: قصائد تخترقُ العاديَّ والمألوف مفرداتٍ ولغةً وصوراً، وتتجاوز الفضاءات الاجتماعية المغلقة بمقدّساتها وحرّاسها إلى فضاءات أكثر عدالة وتنوعاً، واجتياز المحرّمات والممنوعات والتجاسر على الأعراف والتقاليد لبناء عالم المساواة والعدل والحرية، عالم سليم معافى، واختراق الثقافة النصية الجامدة والبلاغة التقليدية إلى فضاء ثقافي عربي وغربي تتفاعل فيه النصوص الشعرية لتشكيل نصوص قادرة على أن تكون فاعلة في الحياة الجديدة وفضاءاتها المفتوحة على غير بُعد ومستوى واتجاه.

الهوامش:

(1) . صليبا، د. جميل: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت، 1982، 412/2.
(2) . المرجع نفسه: 132/1 . 133.
(3) . لحمداني، د. حميد: بنية النّص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 3، 2000، صص 53 . 62.
(4) . نقلاً عن: إيكو، أمبروتو: القارئ في الحكاية، تر. أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1996، ص 72.
(5) . هي كلمة "تحمّمت" في قوله "وتحمّمتَ بعطرٍ"، وقد استخدمها جبران بمعنى استحمّ واغتسل، في حين أنها معجمياً تعني اسودّ، انظر: نعيمة، ميخائيل: الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، ط 14، 1988م، صص 97 .

98.
(6) . انظر: الدهان، د. سامي: الشعراء الأعلام في سورية، دار الأنوار، بيروت، ط 2، 1968، صص 34 . 37.
(7) . المرجع السابق، ص 40.
(8) . البزم، محمد: ديوانه، ضبطه وشرحه سليم الزركلي وعدنان مردم بك، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق 1961، 11/1 . 12.
(9) . المصدر السابق: 35/1.
(10) . المصدر السابق: 34/2 . 35.
(11) . نقلاً عن الدهان: الشعراء الأعلام في سورية، ص 140.
(12) . نقلاً عن المرجع السابق، ص 176.
(13) . جبري، شفيق: نوح العندليب، شرحه وأشرف على طباعته قدري الحكيم، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1984، ص 11.
(14) . الشعراء الأعلام في سورية، ص 192، والقصيدة "شطّ المزار" في "نوح العندليب"، صص 31 . 33.
(15) . الأعمال الشعرية الكاملة (1)، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 12، 1983، ص 595.
(16) . المصدر السابق، ص 763.
(17) . ساعي، د. أحمد بسام: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ط 1، 1978، ص 203.
(18) . المرجع السابق، ص 206.
(19) . نزار قباني شاعراً وإنساناً، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1958، ص 15.
(20) . مجلة الرسالة، العدد 661، مارس/ سنة 1946.
(21) . الأعمال الشعرية الكاملة (2)، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 4، 1982، ص 582.
(22) . المصدر السابق، ص 637.
(23) . المصدر السابق: 257/1.
(24) . ديوان البزم: 279/1.
(25) انظر: نوح العندليب، ص 106.
(26) . الأعمال الشعرية الكاملة: 71/1.
(27) . المصدر السابق: 129/1 . 130.
(28) . المصدر السابق: 213/1 . 214.
(29) . المصدر السابق: 573/1.
(30) . المصدر السابق: 577/1.
(31) . المصدر السابق: 585/1.
(32) . المصدر السابق: 589/1.
(33) . المصدر السابق: 593/1.
(34) . المصدر السابق: 597/1.
(35) . **Vigny, Alfred de: poesies choisies, classiques larousse, Paris, 1935,p.88.**
(36) . أفاعي الفردوس، دار الحضارة، بيروت، ط 3، 1962م، صص 45 . 46.
(37) . المصدر السابق، ص 48.
(38) . المصدر السابق، صص 52 . 53.
(39) . انظر: صبحي، محيي الدين: نزار قباني شاعراً وإنساناً، ص 37.
(40) . أفاعي الفردوس، ص 27.

(41) . الأعمال الشعرية الكاملة: /78.
(42) . المصدر السابق: 78/1 . 79.
(43) . المصدر السابق: 79/1.
(44) **Prèvert, Jacques: parloes. Le livre de poche,p.p.144-145.**
(45) . الأعمال الشعرية الكاملة: 263/1.

52

رؤيا الذات الشاعرة
ثقافات القصيدة
السير ذاتية
في قصيدة ((بلقيس))

د. محمد صابر عبيد

تكشفت الذات الشاعرة في مغامرتها الجمالية الحديثة عن رؤى شعرية خصبة خرجت على التقاليد الشعرية، وانفتحت نصوصها على شبكة شديدة التعدد والتنوع من الاحتمالات وتوجهت نحو فضاء القراءة برؤى جديدة تستدعي قراءة مختلفة، إذ أصبح فعل القراءة مناوئاً ومكافئاً لفعل الكتابة.

وكان لولوج الذات الشاعرة منطقة السيرة الذاتية الأثر الأكبر في نقل الكتابة الشعرية إلى مستوى جديد أكثر حيوية وانتماءً إلى روح الذات الشاعرة، بوصف أن ((الكتابة السير ذاتية هي كتابة غير عادية بالنسبة إلى الذي يكتبها والذي يقرؤها، وعلى هذا النحو نراها تخضع لشروط خاصة تتصل بفعل الكتابة لا بالكتابة ذاتها)) (1)،

وتنحاز إلى الأنا الشاعرة انحيازاً كبيراً بحيث تجعل منها كتابة شعرية للذات تحكي قصتها مع الطبيعة والوجود والأشياء، إذ ((تمثل الأنا الشاعرة . بوصفها فاعلاً شعرياً نائباً عن الشاعر في ميدان العملية الشعرية . المركز البؤري الأساس والجوهري الذي يجب فحصه ومعاينته وتأويله حين يتعلق الأمر بأي إجراء قرائي يغامر باقتحام عالم القصيدة)) (2).

إن دخول الشعر ميدان السيرة الذاتية بحاجة إلى وعي كبير وموازنة دقيقة بين ضغوطات الأنا ومحمولاتها الذاكراتية من جهة، والضرورة التقانية الخاصة بالتعبير الشعري ومدى قدرتها على استيعاب كثافة تلك المحمولات وتشغيلها شعرياً من جهة أخرى، وصولاً إلى نهج شعري عميق في تعبيريته وفنيته وجماليته يذهب بالنص إلى فضاء جديد ورؤيا جديدة للذات الشاعرة.

يكشف هذا المستوى التعبيري الجديد عن إحداث تزاوج فني وتقاني بين فني الشعر والسيرة الذاتية، يولّد منطقة أجناسية جديدة اصطلحنا عليها بـ ((القصيدة السير ذاتية)) التي تمثل نهجاً سير ذاتية شعرياً خاصاً.

وقد ((التفت بعض شعرائنا إلى أهمية هذه المنطقة الخصبة في رفد القول الشعري بطاقات أنموذجية تضاعف من شعريته، ولاسيما إذا تمكّن الشاعر من الارتفاع بالإحساس السيري المتجلي إلى مرتبة الشعر، واجراء تحويل فنّي في الواقعية السيرية يخلِّصها من تاريخيتها ذات الطبيعية المرجعية الثابتة، وينقلها إلى وضع دينامي قابل للفاعلية الشعرية)) (3).

يقف الشاعر نزار قباني في طليعة الشعراء العرب في قدرته على التماهي مع ذاته والإخلاص لتجربته بجرأة ووضوح في قصيدته، وتعبّر شهادته العميقة في كتابه السير ذاتي الشعري ((قصتي مع الشعر)) (4) عن وعي كبير بضرورة هذا التزاوج الصادق بين التجربة وقولها شعرياً عبر صيغ تعبير شعرية دائمة التطوّر والابتكار، وإذا ما حاولنا فحص التجربة الشعرية النزارية على أساس تقانات القصيدة السير ذاتية فإننا سنجد الكثير من القصائد التي يصرّح بها نزار بانتمائها إلى تجارب حية في حياته بإشارات ميثاقية صريحة هنا أو هناك.

يرتبط الأمر هنا على هذا الأساس بكون الشاعر نزار قباني شاعراً انفعالياً وليس شاعراً عاطفياً (5) يستجيب لانفعاله بقدسية عالية ويسعى إلى تجسيده شعرياً على نحو

لافت وظاهر، ولعله من النادر جداً في هذا الإطار ((أن يعثر متابع الشعر المعاصر والحديث على شاعر انسجمت كتابته الشعرية مع آرائه الثقافية ومفاهيمه الأولية حول الإبداع، كما يعثر على شاعر مثل نزار قباني. فنثره وشعره وأجوبته كلّها تتضافر فيما بينها على صياغة العالم الكبير المتكامل الذي اسمه نزار قباني)) (6).

لذا فإن كونه الشعري كلّ فني متكامل لا يتجزأ، وهو نفسه يصرّح بذلك قائلاً ((على من يريد أن يقرأني أن يدخل إلى عالمي الشعري دخولاً كاملاً وشمولياً. أما الذي يكتفي بدخول غرفة واحدة من غرف البيت الكبير، وينسى بقية الغرف فلا أريد أن يزورني مرّة أخرى.. فأنا لست بحاجة إلى قرّاء يحملون كاميرات السيّاح ولا يستعملونها)) (7).

تشكّل قصيدة ((بلقيس) مفصلاً مركزياً من مفاصل قصيدة نزار السير ذاتية بالرغم من مناسبتها الرثائية، إذ كتبها إثر وفاتها في الحادثة التي أدّت إلى تدمير السفارة العراقية في بيروت بتاريخ 1981/12/15 (8)، ولا يكتفي نزار بوصف بلقيس الزوجة والحبيبة بل يتجاوز ذلك إلى أن يخلق منها أسطورة حب تجمع في داخلها كل معاني الحب وشروطه ودلالاته، فهو يقول ((أهم ما في نظرة بلقيس إليّ خلال اثنتي عشرة سنة اعتبارها إياي الطفل الثالث في البيت، كانت دائماً تقول أنتم أطفالي الثلاثة زينب وعمر ونزار، ولذلك كانت تتصرّف معي عندما كنت أمرض أو أغضب أو أثور بنفس الطريقة التي تتصرف بها مع طفليها)) (9)، ويضاعف صفاتها في رعايتها له بقوله ((زوجتي بلقيس تقود السيارة بيدها اليسرى إلى المستشفى، وبيدها اليمنى تمسح العرق المتدفق من جبيني، كأني طفل سقط في بركة ماء)) (10).

من هذا المنطلق جاءت قصيدة ((بلقيس)) معبّرة عن هذا الفضاء عبر سياق سير ذاتي شعري يتجاوز حدود الرثاء بأعرافه التقليدية، وينفتح على رؤيا شعرية تنفعل فيها الذات الشاعرة انفعالاً كاملاً ومطلقاً.

يتأسس الميثاق القرائي للنظر إلى القصيدة بوصفها قصيدة سير ذاتية منذ عتبة العنوان ((بلقيس)) بوصفها مهيمنة شخصانية ودلالية تنفرد بكينونتها المفردة على عرش العنوان من دون شريك لغوي آخر، بالرغم من إمكانية انطوائها على مناخات رمزية وأسطورية ودينية واسعة وكبيرة.

انفردت عتبة العنوان باسم ((بلقيس)) مفرداً خالياً من أيّ إسناد، وفي ذلك دلالة على عمق التسمية وحساسيتها بوصفها بؤرة القصيدة وشاغلها السير ذاتي المركزي.

فـ ((بلقيس)) زوج الشاعر الفقيدة التي شاء الشاعر الاحتفاء بها رثائياً، ونقل شعرية الرثاء من الوضع البكائي في السياق التقليدي إلى تشكيل رؤيا شعرية بانورامية تحكي قصة الشاعر السير ذاتية، وتنفتح على الما حول الطبيعي والحيوي والفكري والثقافي والسياسي والحضاري لتكشفه وتنقده وتفضحه، عبر تكبير صورة التفاصيل الحيوية الصغيرة في حياة الشاعر مع زوجه وسيرتهما الذاتية معاً.

تتكرر ((بلقيس)) في القصيدة ((50)) مرة عدا تسيّدها على عرش العنونة، وغالباً ما تنفرد بالسطر الشعري وحدها مفردةً، أو مسبوقة بالنداء ((يا))، ولاشك في أن هذا التكرار يشكل مهيمنة تسموية ضاغطة تخيط نسيج لغة القصيدة بأصواتها، هذا فضلاً عن صفاته المتنوعة وسيل الإحالات الضمنية عليها . شكلاً ومضموناً . ، على النحو الذي يجعلها . صوتاً وصورةً ودلالةً . موجودة من أول القصيدة حتى آخرها، وهو ما يؤلف مهيمنة سير ذاتية واضحة تجعل كل تأويل أو تفسير أو قراءة لا يمكن إتمامه من دون الشروع من عتبة التسمية ((بلقيس)) والانتهاء بها أيضاً.

يتوجه بخطابه الساخر إلى الأمة التي يتهمها بقتل حبيبته واغتيال قصيدته:

شكراً لكم..

شكراً لكم..

فحبيبتي قُتلتْ... وصار بوسعكُم

أن تشربوا كأساً على قبر الشهيدةْ

وقصيدتي اغتيلتْ..

وهل من أمة في الأرض..

. إلا نحن . نغتال القصيدة؟ (11)

فهو يروي سيرة قتل الحبيبة ((بلقيس)) عبر الإعلان المباشر والصريح ((فحبيبتي قتلت)) المنتمي زمنياً إلى الماضي الذي يستولد حاضراً زمنياً يتيح فرصة لإقامة مأتم باذخ ((وصار بوسعكم/أن تشربوا كأساً على قبر الشهيدة)).

إلا أن حالة التشبيه الحاصلة بين ((الشهيدة/القصيدة)) . دلالياً وإيقاعياً ورمزياً . ترمّز الفضاء السير ذاتي الشعري، عبر مقاربة فعلية بين مساري فعلي ((قتلت/اغتيلت)) تنتج أداءً مأساوياً واحداً في قتل ((الشهيدة)) واغتيال ((القصيدة)) على يد قاتل واحد متخصص في قتل الحب الجمال والخيال والكلمة.

يتربّع اسم ((بلقيس)) على رأس كل مقطع شعري إمعاناً في تكريس سير ذاتية القصيدة وشحنها بالحضور الاسمي بوصفه عتبة ضاغطة على فضاء الشاعر والقصيدة معاً:

بلقيسُ..

كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل

بلقيسُ..

كانت أطول النخلات في أرض العراق

كانت إذا تمشي..

ترافقها طواويس..

وتتبعها أيائل..

ينفتح التاريخ السير ذاتي للمكان على تقانة استرجاع وصفية تتمظهر فيها صورة ((بلقيس)) تمظهراً تاريخياً داخلاً في رؤية تشكيلية مؤسطرة، تقوم على ضبط اللقطة ضبطاً جمالياً داخل مربع اللوحة ((كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل)) عبر إشارتين دالتين ((أجمل الملكات/تاريخ بابل)) يتواصل فيها الزمن ويتّحد.

يعود المشهد الشعري في اللقطة الثانية إلى الراهن التاريخ في سياق الطبيعي المكاني ((كانت أطول النخلات في أرض العراق))، إذ تحتشد الإشارة الطبيعية الزمكانية ((النخلات)) مع التصريح المكاني الممعن في انفتاحه وصيرورته ووضوحه ((أرض العراق))، لتحقق توكيداً آخر لميثاقية التقانة السير ذاتية في القصيدة.

ثم تفيد من كل تلك الإشارات ((أجمل/أطول/تاريخ بابل/أرض العراق)) لتفتح الصورة الشعرية السير ذاتية على مشهد جمالي حركي، يرسم دراما المشهد ويعمّق دلالته ((كانت إذا تمشي/ترافقها طواويس/وتتبعها أيائل)).

تتعطف مناجاة الأنا الشاعرة على الحاضر في الرؤية والرؤيا لتستنجد بها إذ هي المعادل الموضوعي للحياة:

بلقيسُ

لا تتغيّبي عنّي

فإن الشمس بعدك

لا تضيء على السواحل..

فغيابها يمنع الشمس من أن تضيء على السواحل لأنها قبس من ضوء الشمس، على النحو الذي تصبح فيه الموازنة بين حضور ((بلقيس)) وضياء الشمس من جهة، وغياب ((بلقيس)) وامتناع الضوء من جهة أخرى، حالة حياة للذات الشاعرة مستمرة بدلالة حضور ((بلقيس))، وغيابها يعني توقّف حركة السيرة وزجّها في حالة إظلام وعدم وانفصال عن فعالية الطبيعة ((السواحل)).

يتعالى نداء الأنا الشاعرة المفتوح باتجاه ((بلقيس)) ويتنوع في تمظهرات ندائه وصفاته من أجل خلق إحساس ووعي وجداني باستمرارية حضورها ونفي غيابها:

بلقيسُ..

يا عصفورتي الأحلى..

ويا أيقونتي الأغلى
ويا دمعاً تناثر فوق خدّ المجدليةْ
أترى ظلمتك إذ نقلتك
ذات يوم.. من ضفاف الأعظمية
بيروت.. تقتل كلّ يوم واحدا منّا..
وتبحث كُلّ يوم عن ضحيّةْ

إن أفضية النداء ((يا عصفورتي الأحلى../يا أيقونتي الأغلى../ويا دمعاً...)) تمثل صياغة وصفية مشدودة إلى سير ذاتية الأنا الشاعرة، تهيئ المناخ الشعري لعقد محاورة استفهامية تتساءل فيها الأنا الشاعرة عن مدى ظلمها وإسهامها في حدوث الكارثة، عبر موازنة زمكانية بين المكان الأصلي ((ضفاف الأعظمية)) بما تنطوي عليه مفردة ((ضفاف)) من حساسية إيجابية مرهفة مقرونة بالحياة والحب والسعادة، وحساسية المكان الجديد ((بيروت)) المرهون برؤيا سلبية مقترنة بالقتل والموت ((تقتل كل يوم.../تبحث... عن ضحية)).

ثم ما يلبث النداء أن يتحول إلى مناجاة الذاكرة المعطّرة وللراهن المؤسطر المفتوح على تمظهر سير ذاتي قاسٍ في لغته وصوره وخطابه:

بلقيسُ..
يا عطرا بذاكرتي..
ويا قبراً يسافر في الغمام..
قتلوك في بيروت، مثل أيّ غزالةٍ
من بعد.. ما قتلوا الكلامْ..
بلقيسْ..
ليست هذه مرثيةً
لكن..
على العرب السلامْ

تتردد الذات السير ذاتية الشاعرة بين الماضي المعطر القابل للنداء ((يا عطراً بذاكرتي)) والحاضر المشحون بحساسية الموت والذاهب إلى فضاء الأسطرة ((ويا قبراً يسافر في الغمام))، على النحو الذي يفتح الخطاب على المشهد المأساوي الذي يقترن فيه قتل ((بلقيس)) تشبيهياً بدلالة الجمال والخفة ((مثل أي غزالة))، ويقترن استعارياً بدلالة اللغة والتعبير والحرية ((من بعد ما.. قتلوا الكلام)).

ويفضي إلى تخليص الخطاب السير ذاتي من فضاء الرثاء في مرجعيته الشعرية العربية ((ليست هذه مرثية))، وتقديمها عبر تشكيل سير ذاتي شعري مكتظّ بوعي مأساوي يخترق الزمان والمكان والحدث المناسبة.

تتفتح القصيدة انفتاحاً حساساً على مشهد سير ذاتي حيوي يحيك سيرة الشهيدة ((بلقيس)) في أنموذجها الباطني العميق المشتبك مع سيرة الراوي السير ذاتي الشعري

ومحيطه الإنساني:

بلقيسُ..

مذبوحون حتى العظم..

والأولاد لا يدرون ما يجري..

ولا أدري أنا.. ماذا أقول؟

هل تقرعين الباب بعد دقائقٍ؟

هل تخلعين المعطف الشتويّ؟

هل تأتين باسمةً..

وناضرةً..

ومشرقة كأزهار الحقول؟

بقليسُ..

إن زروعك الخضراءَ..

مازالت على الحيطان باكيةً..

ووجهك لم يزل متنقلاً..

بين المرايا والستائر

حتى سجارتك التي أشعلتها

لم تنطفئ..

ودخانها

مازال يرفض أن يسافر

تطل على المشهد أولاً لافتة مأساوية ترسم وضع الذات الشاعرة الإنساني بكل وحشية ومرارة ويأس ((مذبوحون حتى العظم))، وهي تفضي إلى حيرة استفهامية تلف سيرة الأنا الشاعرة ((لا أدري أنا)) وسيرة ما يحيط بها ((الأولاد لا يدرون..))، على النحو الذي يتحول فيه المشهد إلى تقانة استعادية تسترجع فيها الذات السير ذاتية الشاعرة صورة الحياة السعيدة بكل دفقها ورحابتها وحيويتها، إلا أن حضورها الإيجابي هنا يقترن بآلية الاستفهام التي توقف حركة الاستعادة والاستدعاء عند حدود الحلم الاسترجاعي ((هل تقرعين...؟/هل تخلعين..؟/هل تأتين..؟)).

لذا فإنها ما تلبث أن تتوقف بحركتها الدافقة التي تشغلها منظومة الأفعال المنسوبة إلى المنادى المؤنث ((بلقبيس)) وتجلياتها الفضائية ((تقرعين/تخلعين/تأتين))، لتتحول عدسة كاميرا الراوي نحو وصف المكان الحالي (الراهن) مأخوذاً بدلالات الماضي ((الذاكراتي)) ومزداناً به ومحتفلاً برمزيته . صورياً . في اللقطات الوصفية ((إن زروعك الخضراء ما زالت على الحيطان باكية/وجهك لم يزل متنقلاً بين المرايا والستائر/حتى سجارتك...)).

وتشكل هذه اللقطات التي مرّت عليها كاميرا الراوي تفاصيل جزئية شديدة الحساسية والحيوية في سير ذاتية المشهد الشعري الذي تسعى الأنا السير ذاتية الشاعرة إلى تكريسه وتصديره وإشاعة مناخه.

تؤدي آلية الاستفهام دوراً بالغ الأهمية في سؤال الزمن واستحضار الذاكرة لاسترجاع

مشاهدها وإدامتها في السيولة الزمنية للراهن على المستوى التخييلي:

بلقيسُ...

هذا موعد الشاي العراقي المعطّرِ..

والمعتّق كالسلافةْ..

فمن الذي سيوزّع الأقداح.. أيتها الزرافةْ؟

ومن الذي نقل الفرات لبيتنا..

وورود دجلة والرصافةْ؟

إن الدلالات الفضائية التي تشيعها الذات الشاعرة هنا ((موعد الشاي العراقي المعطر/الفرات/دجلة/الرصافة)) تحيل إحالة ميثاقية واضحة على الوضع الشعري السير ذاتي الخاص بـ ((بلقيس))، التي تحضر حضوراً ذهنياً ووجدانياً في حلم الذات الشاعرة على النحو الذي تشتغل فيه آلية الاستفهام بوصفها أداة لمحو الغياب وخلق حالة استظهار عاطفي رمزي للغائب.

ترتفع محاورة الذات الشاعرة في فضائها السير ذاتي مع ((بلقيس)) الغائبة . الحاضرة إلى درجة عالية من تفعيل الحس المأساوي للذات ومحيطها الزمكاني الحيوي:

بلقيسُ..

يا بلقيسُ..

يا بلقيسُ..

كل غمامة تبكي عليك..

فمن ترى يبكي عليّا..

بلقيسُ.. كيف رحلت صامتةً

ولم تضعي يديك.. على يديا؟

بلقيسُ..

كيف تركتنا في الريح..

نرجف مثل أوراق الشجرْ؟

وتتركنا . نحن الثلاثة . ضائعين

كريشة تحت المطرْ..

أتراك ما فكرت بي؟

وأنا الذي يحتاج حبك.. مثل (زينب) أو (عمرْ).

لعل المفارقة التي تحدثها هذه المحاورة الذاتية لأنا الشاعر تتمركز في قوة حضور الغائب ((بلقيس))، وتهديد الحاضر بالغياب، إذ أن ((بلقيس)) الضاغطة حضورياً على لغة المشهد الشعري وفضائه وعملياته الشعرية تتحول إلى منقذ تخييلي تتوجه إليه الذات الشاعرة استفهامياً لتسأله عن شكل المصير من دونه، ويظهر اسما ((زينب أو عمر)) بوصفهما دلالة ميثاقية جديدة لتوكيد سير ذاتية القصيدة إذ هما ولدا الشاعر وبلقيس، ويصبحا بمعية الذات الشاعرة /الشاعر/الراوي /الأب/نزار قباني/في حالة تهديد بالغياب ((تركتنا في الريح/نرجف مثل

أوراق الشجر/ضائعين/كريشة تحت المطر..).

تتجلى القصيدة طبقة أخرى عميقة من طبقات الفضاء السير ذاتي الشعري تتمثل باستثارة الحس العاطفي والوجداني بكامل ثرائه وخصبه وحيويته، عبر التفاصيل والجزئيات والهوامش الزمكانية التي يحتشدها في سياق شعري واحد تُبرز طاقة القصيدة على شعرنة المكان والزمان، وطاقة الذات الشعرية الواصفة والساردة على تجسيد حيوية الأشياء وغناها في روح الذكرى ومساحة انفتاحها على الزمن:

بلقيسُ..
تذبحني التفاصيل
الصغيرة في علاقتنا
وتجلدني الدقائق والثواني..
فلكل دبوس صغير.. قصةٌ
ولكل عقد من عقودك قصتان
حتى ملاقط شعرك الذهبي
تغمرني كعادتها، بأمطار الحنان
ويعرّش الصوت العراقي الجميل..
على الستائر..
والمقاعد..
والأواني..
ومن المرايا تطلعين..
من الخواتم تطلعين..
من القصيدة تطلعين..
من الشموع..
من الكؤوس..
من النبيذ الأرجواني..

إذ تعترف الذات الشاعرة بسطوة فضائية التفاصيل والجزئيات والأشياء وقوة تأثيرها في الروح والجسد ((تذبحني..../تجلدني))، تلك التي تنفتح بمرونة وانسيابية على أدق التفاصيل المرتبطة بحساسية التزيين والتجميل الأنثوية ((دبوس صغير/عقد/ملاقط شعرك..))، وتتحول عبر تفاعلها مع شعرية الجسد إلى طبيعة زاخرة بالعطاء والجمال تبعث مزيداً من السعادة والحب في جسد الذات الشاعرة ((تغمرني كعادتها، بأمطار الحنان)).

وتنتقل الذات النصية الساردة الواصفة من إثارة الحس البصري من خلال مكونات التصوير البصري إلى إثارة الحس السمعي ((يعرّش الصوت العراقي الجميل))، وهو يفيض على تفاصيل الأمكنة ((الستائر/المقاعد/الأواني)).

وبتكامل الحس البصري مع الحس السمعي يتحول جسد ((بلقيس)) إلى مثال سحري يحيط بالذات الشاعرة ويطلع من كل الزوايا والأرجاء التي ترتبط الذات معها

بعلاقة صحيحة ((المرايا/الخواتم/القصيدة/الشموع/الكؤوس/النبيذ الأرجواني)).

إن هذه الدقة الحميمية العالية في تناول التفاصيل السير ذاتية وجزئياتها في القصيدة تمثل مساقاً جوهرياً مهماً في مساقات تقاناتها، فضلاً عن كونها تسهم إسهاماً قوياً في تكريس نمط ميثاقي جديد يحيل المتلقي على السجل السير ذاتي التفصيلي في مشهد القصيدة السير ذاتية.

يتحول عنصر المكان في قصيدة ((بلقيس)) إلى تقانة فضائية ضاغطة على الذات الشعرية الساردة وتحاصرها بتفاصيل الصورة المستدعاة من ذاكرة ذات حضور طاغٍ في جزئيات المكان ودلالاته ومعانيه:

بلقيسُ.. يا بلقيسُ
لو تدرين ما وجع المكانِ..
في كل ركن.. أنت حائمةٌ كعصفورٍ..
وعابقةٌ كغابة بيلسانِ..
فهناك.. كنت تدخنينَ..
هناك.. كنت تطالعينَ..
هناك.. كنت كنخلة تتمشطينَ..
وتدخلين على الضيوفِ..
كأنك السيف اليماني..

إن انفتاح السير ذاتية الشاعرة على مأساوية المكان الذي تهيمن عليه الذاكرة يجعلها في حالة وجع دائم ((لو تدرين ما وجع المكان))، إذ إن صورة ((بلقيس)) وحركتها الرشيقة الشفافة الطائرة تحتشد بعبق الطبيعة المستمر باستمرارية الحياة، إذ لا مناص من مشاهدة جمال الصورة وسماع إيقاع الحركة وشمّ سحر العبق ((في كل ركن.. أنت حائمة كعصفور.. /وعابقة كغابة بيلسان)).

وتتجسد تفاصيل الأمكنة بحصار ذاكراتي يملأ الأرجاء ويحتويها ويشغل مساحاتها ((هناك/هناك/هناك))، عبر تمظهر أفعال الذاكرة ((كنت/كنت/كنت)) المتنوعة في مدياتها الإجرائية . حضارياً وجمالياً وذوقياً . والمتمثلة بأفعال الأنوثة ((تدخنين/تطالعين/تتمشطين))، والمقترنة بتشبيهين باذخين يجسدان القيمة الجمالية العالية للجسد ((كنخلة/كأنك السيف اليماني)).

ترتد الأنا السير ذاتية الشاعرة إلى موقع التعبير لإحداث نوع من الموازنة بين حجم المأساة التي تجتهد في سردها واستجلاء مكامنها الإنسانية، وتحويلها إلى منطق تعبيري يرتفع بها إلى مستوى الأسطرة الكلامية، أي الاستعاضة عن حضور الكلمة وتفعيل فضائها الدلالي بغياب الجسد:

الحزن يا بلقيسُ..

يعصر مهجتي كالبرتقالةْ..
الآن.. أعرف مأزق الكلماتِ
أعرف ورطة اللغة المُحالةْ..
وأنا الذي اخترع الرسائلَ
لست أدري.. كيف أبتدئ الرسالةْ..

تعترف الذات الشاعرة بقوّة تأثير الغياب وسلطته النفسية في تضئيل طاقتها الروحية والإبداعية ((الحزن يا بلقيس../ يعصر مهجتي كالبرتقالة..))، على النحو الذي يفتح وعيها على صورة حصار اللغة الذي تتبجبس فيه المفردات وتتقيّد الدوال ((الآن أعرف مأزق الكلمات /أعرف ورطة اللغة المحالة)).

ويتجسد ذلك أكثر في المفارقة المصيرية التي تضع الذات الشاعرة في مأزق تعبيري نوعي تكون فيه سيرة المأساة الذاتية أكبر من قدرة التعبير عنها ((أنا الذي اخترع الرسائل/ لست أدري.. كيف أبتدئ الرسالة))، وتكشف عن رؤيا شعرية متجاوزة تنزع إلى صورة انبعاث وجداني عميق يهزم اللغة ويجردها من طاقتها السحرية على تمثيل الأشياء شعرياً، في لحظة شعورية خاصة تكون فيها أنا الشاعر السير ذاتية محمومة بالحدث السير ذاتي ومنشغلة بسلطة الإنسانية الطاغية.

ثم ما تلبث الأنا السير ذاتية الشاعرة أن تتمركز حول ذاتها وتتمحور حول رؤيتها الفضائية الخاصة في سعي للانفصال الجزئي عن الحالة، وإطلاق خطاب ((شكوى)) عبر موازنة غير عادلة بين آليتي العطاء والأخذ:

مازلت أدفع من دمي..
أعلى جزاء
كي أسعد الدنيا.. ولكن السماءْ
شاءت بأن أبقى وحيداً..
مثل أوراق الشتاء

ففي جهة العطاء تقدم الذات الشاعرة منهجها وحراكها في التضحية من أجل الآخرين ((مازلت أدفع من دمي../ أعلى جزاء / كي أسعد الدنيا..))، وفي جهة الأخذ تستدرك الذات الشاعرة استدراكاً مخيفاً ((ولكن السماء/ شاءت بأن أبقى وحيداً../مثل أوراق الشتاء))، إذ إن حالات الفقدان التي عاشتها الشاعر نزار قباني على مراحل مختلفة من سيرته المعيشة تصادق تماماً على هذه الرؤيا الفجائعية.

فقد مرّ بأزمات ثلاث عصفت بحياته عصفاً مروّعاً، الأولى كانت مع زوجته ((زهراء)) وقد انتهت بالطلاق، والثانية هي وفاة ابنه ((توفيق)) وهو في الرابعة والعشرين بعد أن عجز الأطباء الإنكليز من علاجه من مرض القلب، والثالثة مقتل زوجته ((بلقيس)) . موضوع القصيدة والدراسة . في

حادث تفجير السفارة العراقية سنة 1981 (12).

يتفاقم حجم التضحية التي تقدمها الذات الشاعرة حين تتحول سيرة الحبيبة الغائبة على سيرة تشمل أعظم مفردات الحياة والإبداع في سجل الذات الشاعرة:

أخذوك أيتها الحبيبة من يدي..
أخذوا القصيدة من فمي..
أخذوا الكتابةَ.. والقراءَةَ..
والطفولةَ.. والأماني

لاشك في أن فقد الحبيبة على يد الآخر الجمعي ((أخذوك)) يعني تماماً غياب ((القصيدة)) عن الفم، وغياب ((الكتابة))، و((القراءة))، و((الطفولة))، و((الأماني)) ودفع الحياة إلى حافة التصحّر.

إن هذه المفردات باحتشادها البصري في سياق خطي وتعبيري ودلالي واحد ((الحبيبة . القصيدة . الكتابة . القراءة . الطفولة . الأماني))، إنما ترسم ملامح الهيكل العام للمعنى السير ذاتي العميق الذي يؤرخ لحياة الذات الشاعرة ورؤيتها وموقفها من الوجود والأشياء.

تختتم الذات الشاعرة كرنفال احتفالها السير ذاتي بمأساة ((بلقيس)) بالتوجه الحميم إلى آخر ظلالها في مشهد الرؤيا الشعرية، في سعي شبه منطقي لتسوية العلاقة بين حضور الغياب وغياب الحضور عبر جدل وجداني وإنساني يستحيل فكّ التباسه واستيضاح صيرورته:

بلقيسُ:
أسألك السماحَ، فربما
كانت حياتك فدية لحياتي..
إني لأعرف جيداً..
أن الذين تورطّوا في القتل، كان مرادهم
أن يقتلوا كلماتي!!!
نامي بحفظ الله.. أيتها الجميلةْ
فالشعر بعدك مستحيلٌ
والأنوثةُ مستحيلةْ

إذ يلتحم الجسد بالكلمة، والحياة باللغة، والذاكرة بالحلم، والصورة المرئية بالمتخيل، لتشرف سيرة القصيدة وسيرة بلقيس على نهايتها ((فالشعر بعدك مستحيل/والأنوثة مستحيلة))، فتتحول القصيدة من فردانيتها المتمركزة في قضية شعرية واحدة إلى كون شعري عام وشامل ((الشعر))، مثلما تتحول ((بلقيس)) من فردانيتها المؤلفة لسيرة الذات الشاعرة إلى كون أنثوي عام ((الأنوثة))، ليتحدا ((الشعر/الأنوثة)) في مجال حيوي شعري واحد ذاهب إلى حالة الغياب التام ((مستحيل/مستحيلة))، على النحو الذي تعلن فيه الذات الشاعرة اختتام رؤيتها بغياب

مزدوج.

كشفت قراءتنا لقصيدة ((بلقيس)) السير ذاتية عن حساسية تعبيرية خاصة عند الشاعر تجوهرت من خلال التقانات التي سعت القصيدة إلى استعمالها، وقد تمثلت في إظهار صراحة الخطاب الشعري الفردي بمواجهة الآخر الجمعي المتحوّل إلى ((متلقٍ مُرغم))، وتموجات الحال الشعرية للذات السير ذاتية الساردة التي ترددت بين الإخبار والسرد والوصف والرمز والإشارة والتلميح والإيحاء واستظهار روحية التفاصيل وشعرية الجزئيات، والغوص في باطن الحالة للتخلص من الضغط الرثائي التقليدي للمناسبة، وإدخال الحضور بالغياب، ودمج الذات بالآخر، في جدل إنساني ولغوي وصوري وإيقاعي يجعل من قصيدة ((بلقيس)) قصيدة سير ذاتية بامتياز.

الإحالات والهوامش

(1) د. محمد الباردي، عندما تتكلم الذات . السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث . ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005: 49.

(2) د. محمد صابر عبيد، رؤيا الحداثة الشعرية . نحو قصيدة عربية جديدة . ، منشورات أمانة عمان، عمان، 2005: 45.

(3) د. محمد صابر عبيد، شعيرة الكتب والأمكنة، دار اليازوري، عمان، 2005: 43.

(4) نزار قباني، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، ط 7، بيروت، 1984، وقد تناولنا تفصيلاً في كتابنا السيري ((السيرة الذاتية الشعرية . قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية)) منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 1999، ينظر: 85 . 98.

(5) محي الدين صبحي، الكون الشعري عند نزار قباني، الدار العربية للكتاب، ليبيا . تونس، 1982: 73.

(6) محمد علاء الدين عبد المولى، دفاعاً عن الشاعر نزار قباني، إصدار خاص، ط 1، 2002: 22.

(7) قصتي مع الشعر: 227.

(8) نزار قباني، 25 وردة في شعر بلقيس، جريدة الجمهورية (القاهرة)، 1982/7/1.

(9) جهاد فاضل، ماتت بلقيس فترمل الشعر، مجلة الحوادث، العدد 1318، بتاريخ 1982/2/5: 35.

(10) نزار قباني، الكتابة عمل انقلابي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط 1، 1987: 85.

(11) كل المقاطع الشعرية المستخدمة في الدراسة مأخوذة من قصيدة بلقيس، نزار قباني، منشورات نزار قباني، ط 6، 1998، في صفحات مختلفة.

(12) ينظر: رجاء النقاش، نزار قباني وحكاية الأزمات الثلاث التي عصفت بحياته، مجلة (دبي الثقافية)، العدد 11، السنة 2، دبي، 2006.

63

بَعْضُ المختلف
فِي شِعْرِ نزار قبّانِي
[رؤيةٌ مقترحَةٌ]

محمد علاء الدين عبد المولى

قيلَ الكثيرُ منَ الكلامِ، نقداً وهجاءً ومدْحاً وتكريماً وتسفيهاً، عن الشاعر نزار قباني، ومن المؤكد لديّ أنه سيقالُ كثيرٌ في المستقبل أيضاً. فما الذي يستطيعُ القارئُ الناقدُ تقديمَه منْ أفكارٍ جديدةٍ في هذا الصدد؟

لهذا ودون تكرارٍ لمقدّماتٍ وشروحٍ تمهيديّة، متوفّرة لمن يحتاجها، سأحاولُ هنا بناءَ عددٍ من الأفكار التي أراها أساسيةً في هذا المجال، من خلال مواصلتي لتفكيك الصورة النمطية المرتسمة في وعي النقد العربي من جهةٍ، وفي وعي أو لا وعي المتلقّي، (أو الجماهير) بالتعبير الذي لا أستسيغه، من جهة أخرى.

أولاً: بعضُ المختلف في علاقة شعر نزار قباني بالمرأة

قامَ نزار قباني بتجديدٍ واضحٍ، في مسألة ترتيب علاقة الشاعر العربي بالمرأة. ويتّضح ذلك أكثرَ، عندما ننظر إلى وضع المرأة/ الأنثى في الشعر العربي قبل نزار، وكيف كانت تتمظهرُ كموضوعٍ فنّيّ من جهة، وكموضوع بشري/ اجتماعيّ/ حياتيّ، من جهة ثانية. فالشعر العربي يقدم لنا نماذج من المرأة، نرى أنها لا تختلف أو تتباينُ كثيراً بين شاعرٍ جاهلي أو عذري، إلى شاعر حسّيٍّ إلى آخر صوفيّ؛ حيث إن كل هذه النماذج وفي غالبيتها، تقدمُ المرأة/ الأنثى بصورةٍ غائمة وضبابيّةٍ، بحيث تظهرُ وكأنها شيءٌ أو موضوعٌ لا ملامح ولا علامات فارقة له، وبلا طعمٍ ولا رائحة، ولا يمكن لقارئ هذا النتاج الشعري الكبير، تخيّلُ وجودِ المرأة بصورةٍ ملموسة ومدركَة. وهذا في رأيي يسمحُ بوجودِ فجوة حادّة بين صورةِ المرأة الحقيقية كما يتعايشُ معها الإنسان، وصورتها الشّعرية المفارقةِ للواقع. وكانَ هذا يشكّلُ ظاهرة عامةً من الطبيعي أن يكون لها استثناءات كالعادة، وهي استثناءات كانت تحقّق بعض الاختراقات الهامشية التي لم تصنع ظاهرة بديلة وموازية (على سبيل المثال نذكر بعضَ أشعار امرئ القيس . القصيدة اليتيمة)، ليظلَّ النموذجُ السّائدُ هو امرأةٌ حبيبةٌ ينشئها الشاعر كتلةً ضبابيّة تتشابه في سماتها ومفردات تكوينها. فليس هناك على سبيل المثال، فرقٌ جوهري بين "فاطم امرئ القيس" أو "خولة طرفة" أو "أسماء الحارث اليشكري" أو نساء عمر بن أبي ربيعة أو ليلى أو ... إلخ. والغريبُ أن تمتدّ هذه الصورة النمطية حتى عصور لاحقة وصولاً إلى أحمد شوقي وإبراهيم ناجي والشابي على سبيل المثال، وهذا ما سوف نأتي فيما بعد على ذكره ثانيةً مستشهدين برؤية نزار نفسه للمسألة...

تطالعُنا هنا صورةُ امرأةٍ لا تفاصيل لها، ولا إحساس ولا كيانٌ مستقلّ، ولا نعرف عنها إلا ما يريد الشاعر ن ينقله إلينا، وما علينا إلا تصديقه. وما الأمثلة القليلة التي يمكن أن تشكّل خروجاً على هذا النمط إلا دليل على أنه هو النمط القاعدة، والمتوارثُ من جيل إلى جيلٍ. فهي الجميلة دون أن نعرف كيفيةَ جمالِها، وهي شهيّةٌ دون أن تظهر إلا صدى لشهوة الشاعر، وكأنها أنثى محجّبةٌ مضروبٌ عليها خمارٌ، مع أنها موضوع للحبّ والغزل والجنس كذلك.

وكان ذلك أمراً يبعث على التساؤل

والحيرة حقاً. لا سيما وأنه على الطرف الآخر من القضية، يمكن أن نرى العكس، ولكن هذه المرة ليس في الشعر... فإذا دقَّقَ قارئٌ ا لتراثِ في نصوص النثر والسرد العربيين، وكتبِ (الإيروتيكا) التي كانت تمعنُ في قراءة الجسدِ وأحوالِ الجنسِ وأوضاعهِ، فسوق يقع على قولٍ ورؤية وثقافةٍ، لم تترك شيئاً في المرأة إلا واخترقته: من لباسها حتى عطورها ورقصها ومشيتها وأصنافها، وتراتبها في التركيبة الاجتماعية والبيئية والثقافية، وبكلّ ما يتعلق بالشهوة والعلاقة الجسدية بأدق تفاصيلها، بينما قصّر الشعر في ذلك.

إضافة إلى أن القارئَ الذكي للتراث سوف لا يعدم وجود بعض نصوص هذا النثر والسرد مشتملةً على الكثير من الإشارات الحسية الواقعية التي تصف خارطة الجسد الأنثوي، وخاصة في المرويَّة الطويلة (ألف ليلة وليلة) التي نجد جسدَ المرأة فيها وقد اتخذ حضوراً أنثويّاً حادّاً وأساسياً ومركزياً، عبر تقديم هذا الجسد الأنثوي لنفسه في علاقته مع الجمال والإغراء والعطور والحمَّامات واللباس الأنيق والمثير، والنطق المموسق والرقص الموظَّف، وعبر التركيز على صفاته الجريئة باللون والحركة والأعضاء.

كما يفصحُ البعض الآخر من النثر العربي الذي يسرد وقائع الحياة في العصرين الأموي والعباسي، وخاصة حياة ليالي الخلفاء والأمراء والولاة في سراديب قصورهم وأسرار معيشتهم وبساتين القصف واللهو، أقول يفصحُ هذا النثر عن امرأةٍ من لحمٍ ودمٍ حارَّين، امرأة ما هي إلاّ انعكاس أمين للصورة المرتسمة للأنوثة في المخيّلة والذهنية العربيتين، وهي صورة كانت تنتقل من الواقع إلى هذه المخيلة، أو لنقل إنها صورة تتناوبها لحظتا الواقع والمخيلة في الوقت نفسه في علاقة متبادلة تأخذ هذه من تلك وتعطيها في الوقت ذاته، أي لم تكن هذه الصورة من إنشاء الخيال وحده بل من تأثير الواقع.

هل هناك مبرّرٌ واضح ومقنع، لغيابِ جسدِ المرأة وتفاصِيلها وجمالها، ببعده الجسدي والشهوانيّ عن القصيدةِ العربية؟ هل نقول إنه تَعالي الشاعرِ العربي، حتى لو كان يصنف على أنه شاعر الجسد والغزل والتشبيب، تعاليهِ عن تعرية جسد المرأة أمام الآخر؟ وكأنّ المسألةَ تتعلق بتناقضٍ بين شبقِ الشاعر مع امرأته، وبين رغبته في (حَجْبِ) هذه المرأة عن المتلقي؟ إن ذلك منع الشاعر من إعطاء (أنثاه) بُعداً حياتياً واضحاً يضاف إلى البعد الغائم أو البعد الروحي لها، أو على الأقل يحقق انسجاماً بين المرأة وبين تهافت الشاعر عليها وتهالكه الشبقي أمامها وهو مما يظهر جلياً في القصيدة العربية...

أم نبحث عن السبب في مكان آخر؟

فنقول إن المرأة العربية في واقعها المعاش كانت امرأة غير مكشوفة الجسد، محجوبةً بطبيعتها ونظراً لكونها عضواً في مجتمعٍ قبلي ذي منظومة أخلاقية لا تسمح لها ولا تقبل هي كذلك، أن تكون الخروج على النمط المعطى لها، لهذا لن تتكشف تفاصيل هذا الجسد إلا من خلال ما هو متاح ومتناغم مع الأخلاق القبلية والتي كرّسها فيما بعد الدين. والمدقق في صورة المرأة سيرى أن الشاعر لم يقصر في التركيز على أي عضو مكشوف من جسدها، من هنا سنفاجأ بهذا الكمّ الهائل من الصور المتعلقة بعيون المرأة، وحركة مشيتها المتثاقلة من وراء ثيابها المتموجة على امتلاء جسدها. إنها امرأة محجّبة في الواقع، لهذا حُجّبت في القصيدة. على أننا لا نبرّئ بهذا تقصير الشاعر العربي على الصعيد الفني البحت، في مسألة الاقتحام وتكسير هذه الصورة، لأن الشاعر لا يقف عند المعطيات المسلم بها في الواقع، ويتجاوزها ويبتدع واقعاً آخر يسهم في تثوير الصورة المألوفة للمرأة. لا سيما وأن هذا الشاعر العربي لم تكن أبداً تنقصه المقومات الفنية والجماليات الفذة، في التقاطِ تفاصيل ا لجسد وتعريته جزءاً جزءاً، والمثال على ذلك ما كان يفعله في قصيدة الناقة، من وصف دقيق ومطول لكل ما يتعلق بجسد الناقة وجمالها. لقد ترك لنا الشاعر العربي صورة جميلة جداً عن الناقة، عارية مكشوفةً لا لبس فيها، وترك لنا بالمقابل صورة غائمة لا تفاصيل فيها عن المرأة. وربما من هنا جاء هذا المعجم الهائل من التشبيهات والاستعارات المأخوذة من جسدِ الناقة والمسقطة على جسد المرأة، كحالةٍ تعويضية عما احتجبَ من جسدِ المرأة. إذ نقلَ صفات جسدِ الناقة من حقله الواقعي الأصلي إلى حقلٍ آخر اكتسب من خلاله روحاً جديدة وقدرة على التصوير.

هذا وقد يحقّ لنا السؤال بصورة ثانية وعلى مستوى آخر فنقول: لماذا لم نجدْ هذه المرأةَ في الشعر العربي إلاّ كما ذكرنا، بينما وجدناها متوفّرةً بصورة أخرى ومختلفة في النثر العربيّ؟ هل كان النثرُ أقدرَ فنياً وجماليّاً على تلبيةِ هذه الحاجة؟ من حيث أنّ مفهومَ الشّعرِ كان يقتضي التّعاملَ مع المسائلِ بشكلٍ شموليّ وكليّ ومطلقٍ وليس بشكلٍ تفصيليّ، الأمرُ الذي كان متاحاً للنثرِ، الذي شكّل غالباً خطّاً هامشياً مقصيّاً عن سلطةِ الخطاب الثقافيّ المطلقة؟ أقول وفي حدودِ معرفتي، إنّ هذا السببَ ربما لم يكن بعيداً عن خلفية هذه المسألة، والتي شكلت ثغرة كبيرةً اكتشفها نزار قباني من خلال قراءته للشعر العربي عبرَ مصادره الكبرى، فأدرك الثغرة في نظرة الشاعر العربي إلى المرأة، فكان هو أول شاعر عربي، في زعمي، ينقل

العلاقة مع المرأة في الشعر إلى فضاءٍ مبتكرٍ وأرضٍ غيرِ محروثةٍ من قبلُ، مقترباً بذلك من المحرّم الاجتماعي والفني في الوقت نفسه.

لقد أطاح نزار قباني منذ تجاربه الشعرية الأولى . وهذا المهمّ، أي أنه وعى ذلك باكراً . بتمثالِ المرأةِ وأسقطَ عنها كلّ قناعٍ وحجابٍ ممكنٍ، ليُظهرَها على أنها جزء من حياتنا التي نعيشها ونعانيها، لا فكرةٌ قائمةٌ في مخيّلتنا المكبوتة فقط. وبهذا اقترب من تفاصيلها ونثرياتها ولغتها اليوميةِ، وكانت هذه الثورة بحاجة إلى مصاحِباتٍ فنيةٍ تسهمُ في إنجازِ قصيدةٍ ذاتِ جمالياتٍ مختلفةٍ ومحرّضةٍ، لذلك جاءت لغةُ نزار جديدةً ولا تخضعُ لا لمألوف المتلقي العربي العادي، وأعرافه المستقرة، ولا تخضعُ كذلك للنمطِ الشعري المتداول بين أوساط الشعراء.

إذاً من هنا أشرنا إلى اقتحامه للمحرمين الاجتماعي والفني معاً، ولم يكن اقترابُه من لغة الحياة اليومية، والبعيدة عن المطلقاتِ والكليات، إلا سبباً جوهريّاً من أسبابِ عداء المجتمع الذكوري المقدس، في بُعدَيْهِ الديني والثقافي للشاعر، ولمغامراته التي قرّب فيها لغةَ الشعر من لغة النثر، مكمّلاً بذلك الوظيفةَ التي كان النثرُ العربي يقوم بها من توصيفٍ خارقٍ ومدهشٍ ومحرجٍ للجسد الأنثوي.

والمجابهةُ الاجتماعيةُ العنيفةُ التي ووجِهَ بها نزار، قد تكون دليلنا على أنّ الشاعر العربيّ عندما يقتربُ من عراءِ المرأة وجغرافيةِ جسدِها كاملةً، فكأنه يخترقُ القانونَ الاجتماعي والديني، أو بتعبيرٍ آخر، كأنه يتجرّأ فيعلنُ على الملأ تلك الصورة الحقيقية للمرأة التي (نتستّرُ) عليها جميعاً. وهذه المسألة لها ما لها من مغزى وأمثولةٍ دالّة، وذلك عندما نتفحّصُها في منشئها الفني، فهي تعني أنّ نزاراً أنزلَ الشعر من عليائه وميتافيزيقيّته وما رائيّاته الضبابية المتعلقة بالمرأة والجسد؛ إلى الأرض، ليتلقط لنا المرأةَ وهي على التراب وفي حياتها اليومية،لا المرأةَ القائمةَ في ذهن الشاعر وتهويماته. وهذا ما كان يقتضي من اللغة الشعرية أن تتغير، وتبحث لها عن احتمالاتٍ أخرى جديدة لم تكن في حسابات الشاعر العربي. من هنا كان لا بدّ للغة الشعر أن تتوسل بلغة النثرِ من حيث قدرة هذا الأخير على تحقيق المهمة الجديدة للشاعر، وهي تحويل الموضوع (المطلق) إلى موضوع (نسبيّ). أي ترحيلُ المرأة من هلاميتها إلى تعيُّنها الحسي الملموس، لا على أنها (نمطٌ عمومي) يشترك في تداوله الشعراء كلهم، بل على أنها امرأة تخص تجربة شاعر ما بعينه، وتمتلك ما يميزها عن امرأة تخص شاعراً آخر. وهذا ما لم يكن يحدث عبر تاريخ

الشعر العربي كما أزعم.

إن القيام بهذه المهمة الفنية الخطيرة في لحظة تاريخية نوعية، كان يقتضي أن تتغير العلاقة مع أدوات التعبير الشعري، أو مع عناصر الخطاب الشعري داخل القصيدة العربية، كما إن تحطيم صورة (المطلق) يحتاج إلى عدة شغل لغوية تتعاطى مع العالم بشكل نسبي وتفصيليّ، ممّا يفسر لنا بشكل منهجي لماذا انعطفت لغة القصيدة على يدي نزار قباني لتأخذ هذا الطابع اليومي التعددي، الكثير، في مقابل هيمنة لغة مطلقة متعالية واحدية، على جسد القصيدة العربية طيلة قرون. بتعبير آخر: لقد عقد نزار قباني التاريخي بين لغة الشعر ولغة النثر... وهذا ما كان يوصّفه النقد العربي في حينه بأنه (اللغة الثالثة).

وفي هذا الصعيد يمكنُ لي أن أسجل ريادةً للشاعر نزار قباني، في التفاتِه الباكر، لتوظيف النثر في الشعر، وهي المسألة التي تنشغل بها الآن كتابات نقدية أو تجارب شعرية على رأسها محمود درويش، الذي أجد أنه يكملُ بطريقته وحسب فرادة مشروعه الشعري، ما كان نزار يفعله بكل عفوية، من استثمارٍ للنثر داخل القصيدة الشعرية، حيث رأينا في قصيدة نزار لأول مرة في الشعر العربي هذا الكمّ من التفاصيل اليومية الهامشية والدقيقة، والتي تعيش في الظلّ والعتمة، في الوقت نفسه كانت قصيدة نزار تستحضرُ هذه التفاصيل دون كثيرٍ من البلاغة التقليدية العتيدة والمعهودة في الشعر العربي، لأنها بلاغة تتنافى مع طبيعة النثر اليومية. ولا ندري، أو لعلنا ندري؛ فربما كان هو الآخر . أي نزار . يكملُ بوعيٍ أو لا وعيٍ منه، مسيرةَ النثرِ العربيّ الذي تحرر من قيود العروض والإنشاد في البلاط والمحافل الدينية والرسمية.

ومع أننا نرى أن نزار قباني فعل ذلك بشكل عفوي، ولكن ذلك لا يعني التقليل من شأن وعيه للموضوع كحاجة فنية ملحة، وغاية جمالية يسعى من خلالها لتحقيق إضافة ما، إلى تقنيات القصيدة العربية. فالحقيقة كما قد أراها، أن المسألة عند نزار في كل الأحوال، لم تكن هوايةً يمارسها في أوقات الفراغ، أو خاطراً يردُ على ذهنه أوقاتَ القيلولة، بل كانت مشروعاً مركزياً في تجربته الشعرية، بحيث أزعم أن نزاراً قام على هذا الصعيد بثورةٍ حقيقية في الشعرِ، ثورة له فضل الريادة المطلقة فيها ولا ينازعه فيها أيُّ منازعٍ.

لقد كسر نزار النمطَ الشعري والذهنيّ المتكلس المترسب في لا وعيِ فكر الإنسان العربي، حين تعامل كشاعرٍ مع المرأة آخذاً إياها بكلّ حياتها، جسداً وتفاصيل وأسراراً وتناقضات وخيانات وشبقاً وشذوذاً، مما كان

يتطلب منه كسراً للنمط الجمالي للقصيدة والمهيمن على ذهن المتلقي العربي. بحيث تم إخراج بلاغة الشعر وصورته ومجازه واستعاراته وتشبيهاته وكناياته ومعجمه، من منطقة إلى منطقة جديدة حديثة.

وإذا كان الأمر بحاجة إلى أمثلة فشعره كله أمثلة على ذلك. لأنها لم تكن كما قلت مسألة موضوعات يقترب منها بين مرحلة وأخرى، وإنما كان شعره قائماً على هذه النظرة التجديدية. ومع ذلك، ومن أجل ضرورة القراءة النقدية، نستأنس بالأمثلةِ التالية:

يقول في أوَّل ديوان له:

سِيري.. ففي ساقيكِ نهرا أغانِ
أطرى من الحجاز.. والأصبهاني
بكاءُ سمفونيّةٍ حلوةٍ
يغزلها هناك قوسا كمانِ(1)
ويقول في ديوان آخر:
ألوانُ أثوابها تجري بتفكيري
جريَ البيادر في ذهن العصافيرِ

ألا سقى الله أياماً معطّرةً
كأنهنّ.. أساطيرُ الأساطيرِ

أين الزمانُ؟ وقد غصّت خزائنها
بكلّ مستهترِ الألوانِ معطورِ

فثم رافعةٌ للنّهدِ.. زاهيةٌ
إلى رداءٍ، بلونِ الوجدِ مسعورِ(2)

ويقولُ:

حبيبي
أخاف اعتيادَ المرايا عليكْ
أخافُ اهتمامي بشكل يديكْ
أخافُ اعتيادَ شفاهي
مع السنوات على شفتيكْ
أخافُ أموتُ
أخافُ أذوبُ
كقطعةِ شمعٍ على ساعديكْ
فكيف ستنسى الحريَر
وتنس
صلاة الحرير على ركبتيكْ(3)

اضطر عامداً إلى ذكرِ أمثلة مبكرةٍ من تجربة الشاعر، لأن النقلة النوعية الفريدة التي نتحدث عنها قد تحققت في مرحلته الأولى، أمّا في المراحلِ التاليةِ سرعانَ ما أصبح الأمرُ منجزاً، وسمةً أساسيةً من سماتِ المشروع النزاري. الذي أصاب الشعر العربي بعدواه بطريقة أو بأخرى.

إن اللغة التي تعلن عن نفسها في الأمثلة السابقة هي لغة لن نجدها عند شعراء عاصرهم نزار في شبابه، ولو رحنا نقرأ في شعر صلاح لبكي وسعيد عقل على سبيل المثال لرأينا اللغة تتناول المرأة من علٍ وتتأبى على جسدها وتفاصيله، مكملةً بذلك المعجمَ الشعريَّ الموروثَ من مئات السّنين[1] .

ويكفينا أن نستحضر قصيدة (المجدلية) لسعيد عقل، ونتفحّصَ المرأة التي فيها، لنرى كيف يقف موضوع القصيدة الحقيقي وهو الأنثى الآثمة المجدلية، يقف على طرف نقيض من لغة التعبير التي استخدمها سعيد عقل، فمع أن موضوع (المجدلية) يحتمل كثيراً من الشغل على الجسد في بعده الحسي الشهواني، مع ذلك تعفّف سعيد عقل . وظل طيلة حياته متعففاً . عن أن يكون شعره حسياً شهوانياً يهتمّ بجسد المرأة، التي يتخذ منها مادة لقصيدة جميلة ومتميزة.

لن يكون الأمرُ على هذا النحو مع نزار قباني، ونحن نختار سعيد عقل أنموذجاً نظراً لما يعنيه اسمه من دلالة شعرية ورمزية كبيرة ولا تضاهى، فاسمُه يُغنينا عن الاستشهاد بعشرات الأمثلة، ثم إنّ سعيد عقل هو الشاعر الذي تأثرت بداياتُ نزار قباني ببعض جمالياتِ شعره ومعجمه اللغوي، ولكن نزاراً حدّد خياره على النقيض من خيار سعيد عقل، فيما يختصّ بلغةِ الجسد.

وعبْرَ هذا الثورة التي أشرنا إليها سنرى المرأة/ الأنثى وقد انزاحت الصورةُ الضبابية عن وجودها، فأصبحت مرئيّةً مكشوفةً بصورة لم يسبق لها مثيلٌ. ويمكن لي ربط ذلك بنزعة التمرد والثورة التي تبلورت وتأسّست عليها شخصية الشاعر نزار قباني، التمرد الاجتماعي الثقافي من جهة، والتمرد الفني من جهة ثانية وهذا هو الأهمّ. وهو ما سوف نرى الشاعر يؤكد عليه مراراً. ولكن رأينا أنه يمكن تفريع ملاحظة نقدية عن هذا الجانب الفني في شخصية الشاعر، وهي تتعلق بارتباطٍ ما نراه قائماً بين وضوح جسد الأنثى بتفصيلاته ومخفياته وأسراره، وبين موهبة الرسم التي كان نزار يمارسها وهو طفل، والتي يعترف هو بفشله في تطويرها كموهبة،

---

[1] على سبيل المثال يقول سعيد عقل:
فجّرت في الفضاء سلسلة الحلم، وارخت على الأديم الصفاءَ.
من أساريرِها اكتستْ عطَفاتُ النهرِ
زهواً،
وميسةُ البانِ
جاها
فالأفانينُ في الضفافِ
حِسانٌ
خالعاتٌ على القدودِ الهناءَ.
سفحتْ من هدوءِ وجنتها الصحوَ،
ومن عمقِ شعرها
النعماءَ.
(المجدلية . عام 1937).

مما اضطره لنقلها بصورة شعورية ولا شعورية إلى الشعر، فبدأ يعوّض موهبة الرسم باللون بموهبة الرسم بالكلمات، الأمر الذي تطلَّبَ منه الدمجَ بين تقنيتي اللغة المكتوبة واللغة الملوّنة في الوقت نفسه. فالرسم يأخذ الشاعر إلى جهة التفصيلات الدقيقة والمنحنيات المرئية واللامرئية في جسد المرأة، ويملي عليه استخدام خطاب اللون حتى آخر طاقة ممكنة، مما استوجب كذلك أن يُظهر المرأة بألوانها من أظافر قدميها حتى ضفيرتها مروراً بألوان ثيابها الداخلية من مايوه وحمّالة نهد إلى آخر التفصيلات والموجودة بغزارة في شعره. فأصبحنا نرى للمرة الأولى أشياء المرأة ومشاعرَها وأسماءَها وهي ملونة. حتى أننا نستطيع إعطاء نزار ميزة استخدام اللون على الطريقة الرمزية، بحيث يوحي كل لون بمسألة حسية أو وجدانية معينة. إن النهد عند نزار يبدو تارة نهداً فلِّيّاً وتارة حريرياً، وتارة ثالثة أسمر، ومرة أخرى ذهبياً. كما نرى عنده الشفاه ليست فقط قرمزية أو خمرية بل قد تكون شفته هو كالمزارع الخضر (وهذا استخدام جديد وفريد للَّون الأخضر في علاقته بشفاه الرجل)!. كما نرى عنده الدمع أسود والمطر أسود، أو الضوء الأسود في العين الإسبانية، أو نرى شوارع غرناطة في الظهيرة حقولاً من اللؤلؤ الأسود، ونرى الثلج أسود والسماء سوداء، حتى أنه يرى الجسد الخمري أسود! ونرى صوت المرأة أبيض وكلامها أبيض وشعورها أبيض. ويقول لها في موقع آخر (أنتِ لي رحمة من الله بيضاء). وقد نرى عنده الصوت أزرق، والدم بنفسجياً والبحر شالاً بنفسجياً. وقد ترقص الكلمات عنده بأثواب مختلفة من اللون الأحمر إلى الصفر. وقد تغزلُ يدُ الأنثى شمعاً أصفر. (وكل هذه الصفات مأخوذة حرفياً من مجمل نتاجه).

وقد ارتبطَ تلوينُ الجسدِ وأشيائه وأحاسيسِه، عند نزار، بعلاقات حسيّةٍ شبقيّةَ مع الجسد، فكان اللون يقوم بوظيفة فعّالة في صياغة هذه العلاقات. وهو بذلك لم يكن يتوهّم الأنثى أو جسدَها، إذ أنه لم يتعامل معها من خلفِ حجاب، بل فاجأها وهي في أدقِّ وأحرجِ الأماكن والأوضاعِ، مسلّطاً عليها كل ما يملكُ من ضوء فاضح ومتلوّنٍ...

وأريد أن أشير هنا إلى عددٍ من النقاط تتعلَّقُ بالمرأةِ في شعر نزار قباني، وهي نقاط اعتدنا أن نراها ملتبسةً على النقد الذي وُجّهَ إلى شعر نزار، وما يزال حتى هذه اللحظة تلتبس عليه الأمور.

1 . لم يكنْ نزار في هذا الاستخدام الفاضح للمرأة/ الأنثى يقلّد أحداً من شعراء العرب القدماء، ولا يمكن للمدقّق أن يُرجِعَ شعره إلى أيِّ شاعر بعينِهِ في التراث العربي، فما كان يصنعه كان جديداً بصورة مطلقة في

ظنّي، وكان هو مدركاً لذلك، رافضاً في عدد كثير من المواقع في شعره ونثره أن يحيله النقد أو القراء إلى أيّ شاعر عربيّ، خاصةً عمر بن أبي ربيعة الشاعر الذي اعتاد النقاد على إرجاع شعر نزار إليه. فعلى سبيل المثال يقول:

إنني لم أرِثْ حبيباتي

عن عمر بن أبي ربيعة

ولا عن سواه من الشعراء الغزليين

فأنا أعجن نسائي بيدي، كفطائر العسل

وأسبكِهنّ في مختبري، كدنانير الفضّة(4)

ويقول في كتاب (عن الشعر والجنس والثورة):

((أرفضُ القول أنني أنقل عن الذاكرة الشعرية العربية، أو أية ذاكرة أخرى. إنني بهذا المعنى شاعر مصابٌ بفقدان الذاكرة. منذ بداياتي حاولت أن أخرج على الأنموذج الشعري العام في الغزل العربي. فمن خلال قراءاتي الشعرية تنبهت إلى شيءٍ خطيرٍ، وهو أن كل الحبيبات في الشعر العربي هنّ واحدة. إن حبيبة جرير هي نفسها حبيبة الفرزدق، وحبيبة أبي تمام، وحبيبة الشريف الرضيّ، وحبيبة أحمد شوقي، وخليل مطران، وسامي باشا البارودي. ومقاييس المرأة الجسدية كانت هي الأخرى واحدة. والانفعال بجمال المرأة كان دائماً صحراويّاً، بمعنى أن أمير الشعراء شوقي لم يستطع أنه يتحرّر، وهو في باريس، وإسبانيا، وجاردن سيتي، والزمالك، من رنين خلاخيل البدويات ووشمهنّ، وكحلهنّ، وأوتاد خيامهنّ.

كانت هذه الحقيقة ترعبني، لذلك أردت أن أدخلَ إلى الشعر العربي من باب آخر، وأن أطرح عشقي الخصوصيّ على الورق دون استعارة عشقِ الآخرين. الحبّ الذي كتبت عنه، هو حبّي أنا، ومعاناتي أنا، والأبجدية التي اعتمدتها في الكتابة عن هذا الحبّ هو أبجديتي أنا. إنني أول شاعر دخل إلى غرف الحب الضيقة، ورسم أشياء العشق المعاصرة بدقة عدسة تصوير. وأنا أول من أدخل تفاصيل العشق اليومية في الشعر (الجرائد، الكتب، الستائر، منافض الرماد، أدوات الزينة المعاصرة، المقهى، المرقص، ثياب الاستحمام، العطور، الأزياء... إلخ) ومن هنا أعترض على كلمة ذاكرة، لأنني، على حدّ تصوّري، كنت أحاولُ أن أسجّل علاقاتِ الحبّ في عصري، بطريقتي الخاصة، بحيث اتفق أكثر من ناقد على القول: إن شعري هو وثيقة اجتماعية للحياة العاطفية بين الجنسين خلال الثلاثين سنة الأخيرة))(5).

2 . عندما كشفَ نزار عن جسدِ المرأة، واقترب من حالات هذا الجسد الإنسانية كما

هي على أرض الواقع، من جنس وعواطف مكبوتة أو معبّر عنها إلى شذوذ وقمع عاطفي إلى أمومة وخيانة ودعارةٍ... إلخ، فإنهُ لم يكنْ ليقدّم نفسه على أنه شاعر إباحيّ. بمعنى أنه إذا أباح استخدام اللغة الجسدية الجريئة والمقتحمة لأبواب الطوطم الجنسي والاجتماعي فإنه لم يكن يبيحُ جسد المرأة، بل سأقول إنه ليس في شعره جملة واحدة أو موقف واحد ولو كان عابراً يدل على أنه شاعر إباحيٌّ، وهو لا يحقق . فيما كتبه من عراء وشبق وجنس وحب . شروط الأدب الإباحيّ. إن هناك في العمق والجوهر فرقاً أساسيّاً ومحوريّاً بين خطاب الجسد الجريء والصريح وبين استباحة هذا الجسد، بل على العكس إن نزاراً في غيرته على المرأة/ الأنثى الحبيبة والصديقة يظهر أنانيّاً وشرساً في الدفاع عنها له وحده. وإذا كان شعره يدخل في باب الأدب الجنسيّ فليس كل ما هو جنسيّ إباحيّاً أبداً.

3 . المرأة في شعر نزار ليس رمزاً لأي شيء. والذي يحدد وجودها وقيمتها في القصيدة ليس شيئاً خارجاً عنها أو ملحقاً بها. وهو لم يتّكئْ على المرأة كعكّازة فنّية ليحمّلها رموزَ الوطن والثورة والمستقبل الثوري، بل جعلها تقول نسَها بنفسها مستقلّةً عن أية تبعيّة لمرجعيَّات مضافة.__والمرأة الرمز في الشعر العربي بعامة والسوري بخاصة . ولا سيما في مرحلتي الستينيات والسبعينيات . أصبحت تعني الابتعاد عن الأنوثة الحقيقية والنأيَ عن بنية المرأة المكتفية بذاتها وبعوالمها ورموزها. إن المرأة في هذا الشعر السوري بخاصّة فاقدةٌ لطبيعيّتها وأريحيّتها وكرامتها، لا يكترثُ الشاعر بكيانها وحريّةِ شخصيّتها، فينظر إليها دائماً مرتبطة بالوطن والأرض والاحتلال.

وأجد أن الشعر العربي الحديث في هذه المرحلة وفي علاقته بالمرأة، عاد عودةً مريعة إلى صورة المرأة التي أشرنا إليها في حينه، في القصيدة العربية في التراث القديم، وهذه ازدواجية غير مقبولة في رؤية الحداثة، ففي الوقت الذي نخرج فيه على الشكل الخارجي للقصيدة؛ نجد أننا نقلد القصيدة القديمة في طمسها لملامح المرأة/ الأنثى، مع أن الظروف الاجتماعية اختلفت وانقلبت جذرياً، ولكن يبدو أنه تغيير وانقلاب تناولاً سطحَ المجتمع لا عمقه، فليس ممكناً غضّ النظر نقدياً عن غياب شعر الجسد واللذة عن قصيدتنا الحديثة، في الوقت الذي كانت موضوعات المرأة والجسد معياراً من معايير تحديث المجتمع لبنيته الداخلية. الأمر الذي لم يعن به شعرنا الحديث، لذلك فنحن نراه في المراحل التي أشرت إليها (الستينيات والسبعينيات) أن حبيبة الشاعر هي نموذج شائع لا خصوصية له، يمكن أن تكون حبيبة

أي شاعر آخر، إنها هي الأخرى نموذج (ليلى) رمز العشق والحب، يستهلكه كل الشعراء دون استثناء، هي امرأة بلا ملامح ولا كيان ولا قيمة لها، بل إنها كائن دونيٌّ لا يملك في نظر الشعراء ما يجعله يستمدُّ قيمته من نفسه، وإنما تتحدّدُ هذه القيمة من خلال افتعال العلاقة بين المرأة ومقدّساتٍ أخرى وأهمّها الوطن والثورة. (وهذا أمر مفارق ومستنكر). وقد شكّل نزار قباني استثناءً لا مثيل له في هذه المعمعة، شاء النقد أم أبى...

ثانياً: بعضُ المختلفِ في شعر نزار قباني السياسيّ

من الأفكار الشائعة عن نزار قباني أنه لم يكتب شعراً في موضوع الوطن أو شعراً وطنياً أو شعر سياسياً قبل نكسة/ هزيمة حزيران 1967، وقد يجد المرء في بعض ما كتبه نزار ما يؤيد هذه الشائعة التي ذهبت رأياً نقدياً دون تمحيص من أحد تقريباً. وهذا يفرض علينا وضع السؤال حول مفهوم الشعر الوطني والسياسي موضع التساؤل من جديد على ضوء وعينا الجديد. فقد درج النقد العربي على تحديد الشعر السياسي أو الوطني على أساس الموضوع المباشر الذي يقوم بإلغاء الطابع الإنساني لمفهوم الشعر الوطني، وحصره في جزر مغلقة لا يمكن الدخول إليها إلا عبر نظريات مسبقة عن النضال والثورة. من هنا اضطر الكثيرون تحت وطأة النزعة المؤدلجة والمسيّسة، إلى تقسيم شعر نزار إلى صنفين: الأول شعر المرأة والثاني الشعر السياسي. وكما قلتُ فقد لعبَ الشاعر نفسه دوراً في إعطاء مبرر للآخرين لمثل هذا التقسيم، وذلك من خلال تسمية بعض أعماله بـ (الأعمال السياسية). ولكنه في الوقت نفسه يطرح في هذه القصيدة أو تلك ما يدل على تبرّمه بهذا التقسيم الحاد الذي يُسقط عن الشاعر وطنيته قبل هزيمة حزيران، ويُسقط عن شعر الحب الذي يكتبه غاياتِه أو منطلقاتِه السياسية غير المباشرة والتي تتخفى عبر ثنايا المواقف الحادة من ظلم وإرهاب الجسد العربي لا سيما جسد المرأة. فهل يمكن حقاً ألا نرى، كنقّادٍ من مسؤوليتهم البحث في أسباب الظاهرة وخلفياتها غير المباشرة، في شعر نزار قباني أيَّةَ مواقف سياسية مضمرة وهو في صدد اختياره موضوع الجنس والحب مثلاً؟ أليس الموضوع ذا بعد سياسي سواء عبّر الشاعر أو لم يعبّر عنه؟ ماذا يعني تركيزُ شاعرٍ على القمع الذهنيّ والثقافيّ والاجتماعيّ والعاطفي والجنسي في مجتمعٍ ما؟ أليس لهذا الموضوع مؤدّاه السياسي البعيد المدى؟ لكنّ المشكلة أنه هوجم عقائدياً وأيديولوجياً هجوماً كبيراً، الأمر الذي طمس البعد السياسي لمشروعه الكبير. بينما تقدم لنا الدراسات

النفسية أن للموضوع الجنسي ارتباطاته الاجتماعية المتصلة بالسلطة الدينية ا لتي تدعم السلطةَ السياسيةَ، وتكرّسُها لتأخذ منها أسباب وذرائعَ هيمنتها هي الأخرى. وإذا كان شعر نزار في الجسد والحب لا يؤدي إلى فضح هذه السلطات فما الذي كان يفعله إذاً طوال نصفِ قرنٍ؟ هذا من جهة. ومن جهة ثانية كيف نقرأ نحن شعر نزار إذاً إذا كنا لا ندرك فيه هذا البعد؟ إن اعتماد نزار على موضوع الثورة الجنسية وربطها بالثورة الاجتماعية والسياسية كان خياراً سياسياً بحتاً، وحديثه عن الفساد الأخلاقي في المدينة، ومظاهر التجارة بالجسد من قبل سلطة المال والنفط، واضطهاد المرأة باسم الدين والأخلاق في المجتمع الذكوري، كل ذلك كان دخولاً محرجاً في الموقف السياسي، حتى ولو اعترض النقد المؤدلج على ذلك.. يقول نزار عن أول ديوان له:

(("قالت لي السّمراءُ" حين صدوره أحدث وجعاً عميقاً في جسد المدينة التي ترفض أن تعترف بجسدها أو بأحلامها. كان دبّوساً في عصب المدينة الممدودة منذ خمسمائة عام، على طاولة التخدير.. تأكل في نومها، وتعشق في نومها وتمارس الجنس في نومها.. "قالت لي السمراء" كان كتاباً ضد التاريخ وضدّ التاريخيين.. ومن سوء حظه . أو ربما من حسن حظه . أنه ولد بين أضراس التتين))(6).

لقد قدم نزار إدانات لا حصر لها للرجل الشرقي في بيته وسريره وعمله وفي تعامله مع المرأة وتعامله مع الحضارة والحب والدين والشعر والغناء. ومن هو هذا الرجل الشرقي؟ هل هو كائن متخيّل أو كان حيّ، هو نحن جمعياً، في جميع مواقع حياتنا من السياسة إلى الكتابة؟ وأي سياسة ستكون سائدة في مجتمع تلك صفات رجاله؟ هل هي سياسة العدل والأمان والحرية؟ ألم ينتبه حقاً النقد العربي إلى أن الدعوة إلى الحرية في شعر نزار قباني كانت موضوعاً سياسياً واضحاً لا لبس فيه؟ أم أن هذا النقد لا يفهم الحرية إلا وفق (المانيفست) الأيديولوجي مسبق الصنع؟ كيف يمكن لإنسان أن يحرر وطناً أو أرضاً وهو معتقل داخل جسده ورغباته وغير مسموح له أن يقبل حبيبته بحرية؟ كيف يمكن لجنديّ أن يقاتل على الجبهة بينما ذهنه محصور في قضية شرف أخته مع ابن الجيران؟

إنني أرثي بكل أسف كلّ ما كتب عن شعر نزار، مع أنه خالٍ من الموضوع السياسي خارج (شعره السياسي بعد هزيمة حزيران)، وأرثي لكل نقد لا يرى في الحب والجنس موضوعاً كبيراً غير منفصل عن الموقف السياسي.

مع ذلك، وإذا وقفنا من زاوية أخرى عند

الشائعة المعنيَّة، وهي أنه لم يكتب شعراً في الوطن قبل هزيمة حزيران، أقول إن هذا الرأي عارٍ من المصداقيّة، لسبب وحيد هو أن نزار قباني كتب عن الوطن دائماً منذ أول ديوان له. ولكنه لم يُقرأْ جيداً من جهة، ومن جهة ثانية لعدم اعتراف النقد ذي المواقف النضالية المرتجَلَة بأن هناك شعراً وطنياً لا يتَّصل بالمظاهرات والضجيج القومي والأمميِّ، ممّا كان سائداً في الأربعينيات الخمسينيات والستينيات. لم يعترف حتى المتلقي المؤدلَج بأنّ نزاراً كان يحب وطنه ومدينته حبّاً مجنوناً ويكتب عن ذلك من وجهة نظره الحرَّة.

ويبدو أنه لا بد من الأمثلة الكثيرة في هذا المجال، نظراً لأن العادة جرت على إقصاء الحالة الوطنية عن شعر نزار قباني قبل 1967 لذلك كان واجباً علينا البحث في مجموعاته الشعرية قبل هذا العام لاستخلاص أهم الأمثلة التي تدل على أنه لم يكن في كتابته للشعر السياسي يشكل انقلاباً إلى هذا الحدّ، بل إننا نستطيع الادعاء أن ردّة فعله العنيفة على الهزيمة كان من أسبابه أنه كان يتغنى بالجمال والحرية في الوطن والإنسان، وفجأة يكتشف أن هذا الإنسان ما زال مهزوماً من الداخل قبيل هزيمته الخارجية. بمعنى آخر كان يحلم بوطن جميل يسوده الحب والحرية ولكن حُطِّمَتْ آماله لأن هذا الوطن لم يحرّر إنسانه من داخله وأطاح بكل أحلامه فانهزم. لذلك كانت حدّته المعروفة في جَلد الذات والوطن استمراراً لحدّته في جَلد الفساد الأخلاقي وانهيار قيم الحب والحرية في العلاقات الإنسانية.

يقول في عام 1944 في أولى مجموعاته الشعرية "قالت لي السمراء":

أنا لبلادي لنجماتها
لغيماتها.. للشذى.. للنَّدى
سفحتُ قوارير لوني نهوراً
على وطني الأخضر المفتدى
وننّفتُ في الجوّ ريشي صعوداً
ومن شرف الفكرِ أن يصعدا

ويقول عن (اسمها) في العام نفسه:

كحريرِ النَّهد المهزهزِ.. فيه
علّق الله قطرةً من عقيقِ
كقطيعٍ من المواويلِ حطّت
في ذرى موطني الأنيق الأنيقِ

وفي العام نفسه يقول:

لأغزلَ غيمَ بلادي شريطاً
يلفّ جدائلكِ الرّاعدةْ
لأغسلَ رجليكِ يا طفلتي
بماءِ ينابيعها الباردةْ
سماويّةَ العينِ مصطافتي

على كتفِ القريةِ الساجدةْ
أحبّكِ في لهو بيضِ الخرافِ
وفي مرحِ العنزةِ الصاعدةْ
وفي رمزِ السروِ والسنديان
وفي كلّ صفصافةٍ ماردةْ
وفي مقطعٍ من أغاني جبالي
تغنّيه فلاّحةٌ عائدةْ
وفي عام 1948 يقول:
من لثغةِ الشحرورِ
من بحَّةِ نايٍ محزنةْ
من رجفةِ الموّالِ من
تنهّداتِ المئذنةْ
من غيمةٍ تحبكها
عند الغروب المدخنةْ
وجرحِ قرميدِ القرى
من وشوشاتِ نجمةٍ
في شرقنا مستوطنةْ
حدودنا بالياسمين
والندى محصّنةْ
ووردنا مفتّحٌ
كالفكَرِ الملوَّنةْ
بلادنا كانت وكانت
بعد هذي الأزمنةْ

وفي عام 1948
والشمس والحصاد والمنحنى
إذ نهدكِ الصّبيّ لم ينفرِ
أيّ صباحٍ لبلادي غفا
وراء هدبٍ مطمئنٍّ طري
وفي عام 1949 يقول في سامبا:
بانفعالِ
نهدتُ كالمستَفزّةْ
مثلما تنشكّ أرزةْ
في جبالي
وفي 1956 يقول:
لا قدّ، لا زنّارْ
معطّر الضحكةْ
تلاشتِ الأقمارْ
في موطنِ "الدّبكةْ"
لا آه، لا موّالْ
يزركشُ القريةْ
يكحّل الآجالْ
بمجدِ سوريّةْ
إذا مضى الصيفُ
وأقفرَ البيدرْ
فموطني يغفو
في بؤبؤٍ أخضرْ

وفي عام 1955 يقول في الأندلس:

في أزقّةِ قرطبة الضّيقة
مددتُ يدي إلى جيبي
أكثر من مرّة
لأُخرج مفتاح بيتنا في دمشق

وفي عام 1956 يكتب رسالة جندي في جبهة السويس:

إنـي أراهم يا أبي زرقَ العيونْ
سودَ الضمائرِ يا أبي، زرقَ العيونْ
قرصانـهُمْ عينٌ من البلورِ جامدة الجفونْ
والجند في سطح السفينـةِ يشتمون ويسكرونْ
فرغتْ براميلُ النبيذِ ولا يزال الساقطونْ
يتوعّدونْ

وفي 1956 يقول:

يا بيتها زوّادتـي بيدي
والشمسُ تمسح وجهَ واديّا
وبلادُ آبائـي مغمّسةٌ
بالميجنا والأوفِ واللّيّا
الوردُ جوريٌّ وموعدنا
لمّا يصير الوردُ جوريّا

وفي 1956 يقول:

يولد الموال حرّاً
عندنا بين الضياعِ
من جبين الزارع الشيخِ
وأنفاسِ المراعـي
من وُجاقِ النارِ
من جذعٍ عتيقٍ متداعِ
من خوابينا الطّفيحاتِ
ومن كرمٍ مشاعِ
كل سقفٍ عندنا
يرشح رصداً، كل راعِ
والمواويل لدينا
وجدت قبل السماعِ
وبلادي شرفة الصحو
وميناءُ الشعاعِ
موطنـي من زرقة الحلمِ
ومن عزمِ القلاعِ

وفي عام 1956 يقول:

بيتـي، وبيتُ أبي، وبيدرنا
وشجيرةُ النارنجِ تحضنني
تاهت بعينها وما علمت
أنـي عبدتُ بعينها وطنـي

وفي عام 1956 يكتب قصة راشيل شوارزنبرغ:

أكتبُ للصغارْ
للعربِ الصغارِ حيث يوجدونْ
أكتبُ باختصارْ

قصةَ إرهابيّةٍ مجنّدةْ
يدعونها راشيلْ
قضت سنين الحربِ في زنزانةٍ منفردةْ
كالجرذِ في زنزانةٍ منفردةْ
أكتبُ للصغارْ
أكتبُ عن يافا وعن مرفئها القديمْ
عن بقعةٍ غاليةِ الحجارْ
يضيءُ برتقالها كخيمة النجومْ
تضمّ قبر والدي وإخوتي الصّغارْ

وفي عام 1957 يقول في رسالة من شاعر سوري إلى مواطن أمريكي مطالباً هندرسن أن يبعد شرّه عن العرب:

من بلدٍ في الشرق الأوسط
أسكنه يدعى سوريّةْ
يتسلّقُ خارطة الدنيا
كالنّحلةِ.. كالعشّ الأخضرْ
كرسالةِ حبٍّ مطويّةْ

وفي عام 1958 كتب قصيدة جميلة بوحيرد. ثم كتب في (الرسم بالكلمات) عام 1966 قصائد (أوراق إسبانية . أحزان في الأندلس . غرناطة).

وفي عام 1961 كتب الحب والبترول:

متى تفهمْ
بأنكَ لن تخدّرني بجاهكَ أو إماراتكْ
ولن تتملّكَ الدنيا بنفطكَ وامتيازاتكْ
وبالبترول يعبقُ من عباءاتكْ

ويتابع فيها:

فبعتَ القدسَ.. بعتَ اللهَ.. بعتَ رماد أمواتكْ
كأن حرابَ إسرائيل لم تجهض شقيقاتكْ
ولم تهدمْ منازلنا ولم تحرق مصاحفنا
ولا راياتها ارتفعت على أشلاء راياتكْ
كأنّ جميع من صُلبوا
على الأشجار في يافا.. وفي حيفا
وبئرِ السبعِ ليسَوْا من سلالاتكْ
تغوصُ القدس في دمها
وأنتَ صريعُ شهواتكْ
...
متى يستيقظ الإنسان في ذاتكْ
...

وفي عام 1963 يكتب في الشعر قنديلٌ أخضر (من رسالة إلى صديقة مجندة):

((الآن تعودينَ من معسكرِ التّدريبِ، وأنتِ كالرايةِ المتعبةِ، كالزورقِ العائدِ من رحلةِ مجدٍ. جلستُ أدخّنُ.. وأتأمّلكِ قطعةً قطعةً.. كما لو كنتُ لا أعرفكِ من قبل.

أرأيتِ كيف تنتقلُ بلادي إليَّ؟ كيف تتحوَّلُ بلادي إلى ذرّةِ غبارٍ على قميصٍ شجاع؟)).

...

ولا يمكن أن ننسى في ختام هذه الجولة من الأمثلة قصيدته (خبز وحشيش وقمر) التي هي أشهر من أن نعيد الحديث فيها.

...

يمكن بناء على هذه الأمثلة وغيرها أن نزعم أن موضوعات الخطاب السياسي لم تكن غائبة الغياب كله عن شعر نزار قبل 1967 ولكنها كانت تحضر بطريقة شفافة يسعى الشاعر من خلالها للدمج بين فكرتين متضايفتين في شعره: فكرة الوطن كهاجس عامّ، وفكرة الوطن كهاجس شخصي غير منفصلة عن حبّ الشاعرِ وإعجابهِ بالطّبيعة والغناءِ والشروق والغروب في بلده، وهذا مما يمكن تسجيله لصالح الشاعر على صعيد المستوى الفنيّ للخطاب، إذ أمّن له ذلك التضايفُ بين (العامّ) و(الشخصيّ) أن يبتعدَ عن الشّعاراتِ الدارجةِ، والالتزامِ العقائدي بتيارٍ بعينهِ يحصرُ مخيّلة الشاعر في نطاقٍ معين، ولا يمكن له أن يخرجَ عن إطارهِ، الأمرُ الذي وقع فيه جميعُ شعراءِ النضالِ والأحزابِ في تلك الفترة.

إن نزاراً قبلَ هزيمة حزيران وبعدها كان يقيم حواراً مضاداً ورافضاً، مع رموز تاريخية أو شعبية، والتي تنطوي على دلالات سلبية في ترسيخ رؤية فكرية جامدة في ذهن الإنسان العربي، وكان يقصد من هذا الحوار إلى نسف هذه العلاقة الميتة من تلك الرموز، وتثوير الذاكرة وإخراج هذه الرموز من حيز الموت والجمود إلى حيز الفاعلية، وإن فشلت في الفاعلية فلتصبح حيادية أو سينقضّ عليها الشاعر، مهشّماً معناها كاشفاً مواتها وتأثيرها السلبي، مهما بلغت هذه الرموز من قداسة المدلول. بدءاً من هارون الرشيد وليس انتهاء بالإمام...

وكان هذا يعني أن يوجّهَ نزار في شعره ونثره ومقالاته المهمة، نقدَه الشديد واللاذع إلى ما يسمى النسق الثقافي الذي يقف وراء الشخصية العربية في تجليات هذا النسق المختلفة، فهو نسق ثقافي شحن هذه الشخصية بالكثير من أسباب التخلف، على أي صعيد كان، بدءاً من الأسرة وانتهاء بكرسي الحكم. ولم يكن هجومه على هذا النسق الثقافي المكوِّنِ لمجملِ رؤى الشخصية العربية، والواقفِ وراء أدائها المعطَّل والبطيء، إلا شكلاً متقدماً من العلاقة بين الشاعر والفكر، بالقدر الذي يتاح لشاعر لا يدّعي أكثرَ من طاقاته وآفاقه.

وفي سياق نقده الشعري . إن جاز التعبير . للنسقِ الثقافي المذكورِ، كان لا يخفي هجاءَهُ للمفهوم الملتبس للحداثة المنقطعة عن بيئتها وجذورها والمزاج العربي الخلاق الذي كانت تجسده كثير من الأمثلة

الإبداعية في الذاكرة العربية. وقد يظهر هنا نوع من التناقض بين هجائه لرموز التخلف في تراثنا من جهة، وفي حربه على حداثة منقطعة عن تراثها، أقول ليس في الأمر أي تناقض، بل هو دلالة ذكية على أن موقف نزار من التراث العربي بشعره وفكره ومخزونه الشعبي لم يكن موقفاً عدمياً، ولا تدميرياً، ولم يكن رفضاً لمجرد الرفض، بل كانَ دعوةً مبطنة لتقنيةِ هذا التراث من الكثير من مواضع التخلف فيه، وهي ليست قليلةً.

والسؤال هنا: أليس هذا عملاً في السياسة؟

بل يمكننا الزعم أن شعر نزار على هذا النحو من العلاقة مع الوطن كان يقدم أمثولةً سابقة مبكرةً للعلاقة بين الشعر والوطن، العلاقة التي ترسم وفق الحاجة الجمالية والموقف الشعري لا الموقف الذي يسعى شاعر سياسي مباشر إلى توظيفه واستثماره في بنكِ المواقف المسجلة المقبوض ثمنها... يأخذ موضوع الوطن بهذا المعنى أهميته من التفريق بين وطن تصنّعه الأحزابُ والشعارات، ووطن موجودٍ في جماليات البيت الدمشقي وروائح العطر وشؤون البشر اليومية في أحوالهم المتقلّبة.

إن الوطن ليس حجماً سياسيّاًَ ولا نفعيّاً ولا شخصياً، يتداوله الشعراء كلّ حسب دكانه الأيديولوجية وفاتورة البرنامج السياسي، بل هو ذلك الحافز الفطري بل والغريزي على حب الحياة والياسمين والمرأة والطفل والأناقة والحضارة... هذا الوطن كان موجوداً بقوة في شعر نزار دون أن يدّعي ذلك، فالادعاء هنا لا يؤخذ على اعتبار الانتماء السياسي بل على اعتبار الانتماء الجمالي للوطن كمكان وزمان وذكريات وعلاقات يومية مهددة بالاحتلال من داخل وخارج الوطن.

أعتقد أن شعر نزار حتى ما قبل هزيمة 67 كان يذيب الوطن في التفاصيل الصغيرة التي تهم الكائن في حياته دون أن يغفل عن الارتباط الطبيعي بين حياة هذا الكائن اليومية وبين (القضايا المصيرية)، ولكنه لم يشتغل معلّقاً سياسياً على الحدث، ولم يكتب تحت ضغط مناسبة راهنة، وهنا تكمن أهمية شعره، من حيث أن ما كتب تحت تأثير المناسبات والأحداث والنكبات والنكسات، ذهب مع الزمن ولم يبق إلا الشعر الذي يعالج الوطن معالجة جمالية صرفةً. وهذا ما قد يجعلني أجد تناقضاً غير مبرر لدى كثير من الكتابات النقدية التي هجمت على شعر نزار متهمة إياه باللامبالاة بقضايا الوطن والعرب، في الوقت الذي تدعو هذه الكتابات إلى أن ينجز الشعر مهمته كشعر قبل أن يلتفت للموضوع والقضية النبيلة والوطنية أو القومية، والتناقض موجود بشكل فجّ وشنيع في أنّ هذا النقد يغفل عن أن نزاراً قدم مثل

هذا الشعر قبل الهزيمة، وهو من الشعر القليل الباقي حتى الآن كقيمة فنية وجمالية لأنه لم يكن ردود فعل راهنة ولا توصيفاً للأحداث ولا تبشيراً بنصر ولا دعوة أيديولوجية، في حين سقطت آلاف القصائد الطنانة المعبرة عن موقف سياسي مباشر أو كانت عبارة عن تعليقات موزونة ومقفاة على الحدث.

والمفارقة التي أصل إليها الآن أن الهزيمة، التي يعتبرها الجميع منعطفاً كبيراً في شعر نزار، حتى نزار نفسه يعتبرها كذلك، أراها شكلت عبئاً وإعاقة في مسيرة الشاعر، لأنه الهزيمة أوقعته في كمين لم يكنْ لصالحهِ على صعيد الكتابةِ الشعرية والموقف الفني والجمالي، فهي دفعت به لأول مرة بهذا الوضوح إلى أن يصنّف شعره بدءاً من هذه المرحلة على أنه شعر سياسيّ، يقفُ وجهاً لوجهٍ أمام الموضوع السياسي بصورة مباشرة، غافلاً عن الموضوع الشعري والغاية الجمالية، التي كان شعره قبل الهزيمة يحققها. بهذا الاعتبار أرى أن شعر نزار المصنف (سياسياً) كان مساراً يحتمل الكثيرَ من الهبوط الفني والجمالي، ولم يكن نزار في هذه اللحظة إلا ناطقاً رسمياً باسم جماهير منكوبة مهزومة مكسورة تعاني الاستبداد والقمع والاحتلال في وقتٍ واحدٍ معاً. ولكن ألم يكن قبل الهزيمة مشغولاً أيضاً بمعاناة الإنسان العربي الذهنية والنفسية، خضوعه للاستبداد التاريخ الثقافي، الذي حوّله إلى مستعمرة جاهزة للاختراق بأي فعل خارجي؟ ولكن الفرق بين المرحلتين أن نزاراً قبل الهزيمة لم يكن يضحي بلغة الشعر ولا بشؤون الفن، في حين قدّم نوعاً واضحاً من التنازل بعد الهزيمة.

فما كتبه بدءاً بعام 1967 فقد كان خطاباً سياسياً حاد النبرة، غاضباً، انفعاليّاً. ولا نقول هذه السمات للانتقاص من هذه القصائد، فهي سِمات الشارع العربي الذي نذر الشاعر نفسه لتمثيله والنطق بلسانه. ولكن عند التقييم النقدي للتجربة النزارية لا بد أن نرى تدنّي الخطاب الشعري في عدد غير قليلٍ من قصائده ذات المناخ السياسي المباشر. لذلك سنقول عن كثير من شعره (السياسي) بعد الهزيمة أنه لم يصمد أمام تاريخ الشعر مطوّلاً باعتباره شعراً، مع أنه قد يبقى نموذجاً . ونموذجاً مهمّاً . للهجاء السياسي، مأخوذاً بسياق الإرث العربي التاريخي الطويل الذي يتضمّنُ العديد من نماذج شعر الهجاء السياسي، وهو في أي تقييم نقدي وفي أيّ مرحلة وفق أي منهج سيكون شعراً أقل شعرية وأدنى جماليةً.

لهذا أجد أن الهزيمة كانت وبالاً على التجربة الشعريةِ لنزار قباني، خاصة وأنها مرحلة تبدأ ولن تنتهي بل ستتشعب وتأخذ

منحنيات وتحولات عديدة فيما بعد ليصبح الأمرُ غير محصور بالهزيمة وحدها بل ستمتد لتطال علاقة الأنظمة العربية بشعوبها، وهي الموضوعة التي سيهدرُ نزار كثيراً من شعره في تشريحها وتجريحها محققاً في هذا انتشاراً أوسع ومثيراً كثيراً من اللغط السياسي والإعلامي على حساب اللحظة الشعرية وجماليّات مشروعه الشعري. بل أستطيع أن أرى في هبوط شعره السياسي سبباً من الأسباب التي دفعت بالنقاد العرب لابتعاد عن تناول شعره بشكل نقدي ومنهجي وموضوعي، لأنهم سحبوا هذه المرحلة الضعيفة من الشعر السياسي المباشر على كامل مشروعه الشعري، فلم يعودوا يرون فيه دوافع مثيرة للعمل النقدي. ولا شك أننا لا نغفر لهم هذا ولا نبرره لأنه سقطة نقدية هي الأخرى وهبوط في مستوى التعاطي العلمي مع الظاهرة الأدبية متمثلة هنا في شعر نزار. وسيكتفي كثير من هذه الكتابات بالمستوى الظاهري من المسألة دون الاهتمام بما تحت السطح، لأن النقد في حالة نزار قباني كان يتعالى أصلاً على شعره، فوجد في شعره السياسي سبباً آخر يحاول أن يبرر لنفسه من خلاله صحة موقفه المتعفف عن تناول شعر نزار برمته.

مع ذلك كلّه أرى أن نزاراً فيما يسمى شعره السياسي، ظلّ مختلفاً عن شعراء تعاملوا مع السياسة باعتبارها شعاراً وتفاؤلاً وفرحاً مجّانياً، أي أنه كان الأقرب والأصدق تعبيراً عن نبض الفرد العربي في لحظات عرائه أمامَ نفسه.

وللحقيقة، أو ما أظن أنه حقيقة، أقول ليس من الصعوبة من أيّ ناقد مهما صغر شأنه أن يجد ضالته في الهجوم على شعر نزار السياسي، من حيث الجانب الفنيّ والمستوى الأدبي، وهذا ما طمح أن أفعله أنا شخصياً، لسببين، الأول أنها ليست فتوحاً نقدية ولا فضاً لمغاليق مجهولة، فالشاعر طرح شعره بكل وضوح دون أدنى لبس ولم يزعم في يوم من الأيام أنه يشكل استثناءً شعرياً في الشعر السياسي. ومن هنا أخلص إلى السبب الثاني حيث أنني لا أريد أن أزايدَ على الشاعر. لأنه قام بنفسه في أواخر حياته بعمل جردش حساب نقدي يُشهد له ويُسجّلُ في وثائق نقد الشعراء الكبار لتجاربهم، ومراجعته الذاتية لقيمتهم كما يرونها من موقعهم كقراء وليسوا كمنتجين للنصّ، فقدم نقداً نوعيّاً وقيّم تجربته في القصائد السياسية تقييماً كافياً ووافياً حيث قال في عام 1994 عندما سئلَ: كيف ترى الشعر السياسي الآن؟ وهل هناك فعلاً شعرٌ جديرٌ بهذه التسمية؟.

((منذ أكثر من سنةٍ أعلنتُ الطلاقَ مع شعري السياسي، بعدما اكتشفتُ في محاولةٍ

جريئةٍ لنقد الذات، أن جميع ما كتبتهُ من شعر سياسي ذهب مع الريح. فالشعر السياسي العربي لا ثبات له ولا ديمومة، لأنه يغني على مسرح عربي شديد الاهتزاز، كثير التقلب. إنه مسرحٌ تنقلب به الكوميديا إلى تراجيديا في ثانية واحدة. وتتحولُ فيه الأفراحُ إلى جنائز خلال دقائق معدودات... والوحدات الفيدرالية والكونفدرالية تموت قبل أن تنزل من رحم أمها... وهكذا فإن جميع القصائد السياسية العصماء التي كتبناها بحماس عظيم ليلة الجمعة، انتقلت إلى رحمة الله صباح السبت.

وبكل صراحة، أعلن أمامكم أن كل الملاحم السياسية التي ملأنا بها الدنيا قرقعةً وضجيجاً.. لم تكن أكثر من ريبورتاجات صحفية وضعها التاريخ في سلّة المهملات))(7).

وفي اعتراف آخر قبل هذا الحوار يقول نزار:

((لا أزال متمسكاً برأيي في أن (السياسيّ) مضادّ (الشعري) فالزمن السياسي زمن مرحلي، مؤقت، وسريع التبخّر، في حين أن زمن الشعر زمن مطلقٌ، ومفتوح على كل الأزمان، ولا يرتبط إلا بنفسه.

قصائدي السياسية أسميها بكل بساطة (قصائد سياسية) أي أنها كتبت لتغطية حدثٍ ما.. أو غضب ما.. أو لتسجيل احتجاج على انحراف قومي ما..

عندما يربط الشاعر نفسه بساعة الأيديولوجية، أو الحزب، أو بمنطق المسيرات والمظاهرات الشعبية، فإنه يخسر كثيراً من ألقه الشعري، ويتحول إلى مرشح انتخابي، أو إلى كاتب عمود في جريدة سياسية.

إنني لست نادماً على ما كتبت من قصائد سياسية، ولكنني أشعر في مراجعة النفس.. أنني خنت زوجتي . القصيدة))(8).

وكنوعٍ من القراءة المشروعة لهذه الاعترافات، ولكي نصوغها بلغتنا نقول:

كان نزار واعياً الوعي كله لطبيعة شعره السياسي بما يعنيه من شروط يتم فيها التنازل عن الشرط الشعري، وهو يعترف بهذا صراحةً وبجرأة قد لا نعهدُها لدى شاعر آخر فيما لو كتبت شعراً بمستوى شعره السياسي، وكم نحن بحاجة ملحة فعلاً لأن يقف مئات الشعراء العرب ليعترفوا علانية كما اعترف نزار، لا سيما أولئك الذين حولوا القصيدة إلى خادم مطيع وجبان ودون شرف ولا أخلاق في قصور الملوك والزعماء، مع أنهم أقل مستوى منه حتى في سيئه الشعري الذي هو خير من جيدهم. إضافة إلى أن نزار كان يشكل خطراً على هؤلاء ويمثل شوكة في

حلوقهم وحلوق ولاة أمرهم لأنه كان النقيض الصارخ لهذا النموذج من الشعر المنحط أخلاقياً. وهنا قد يطلع صوت يزايد علينا وعلى نزار في تذكيرنا بأنه كتب في بعض المناسبات كلاماً مغازلاً في بعض الشخصيات السياسية، ويأخذون هذا مأخذاً شديداً لإدانة نزار واتهامه بالتقلب والانتهاز، أقول غير مبرر ولا مدافع، ولكن محاولاً وضع الأمر في سياقه الذي أراه ممكناً ومحتملاً: إن نزار كتب ما كتب كتعليقاتٍ في ثنايا بعض مقالاته وليس في مشروعه الشعري ما يحتمل مثل هذه المواقف المدائحية، ولم تكن تلك المجاملات التي كان يقوم بها إلا نوعاً من السلوك الديبلوماسي الذي ربما كان مفرطاً في تهذيبه إلى درجة فقدان البصيرة، أجل، ولكنها مجاملات تدخل في باب العلاقات الاجتماعية العابرة التي سرعان ما تنقلب وتتحول بالمطلق عندما تمسّ هذه الشخصيات كرامةَ الوطن والمواطن والشاعر. فنزار لم يلوّث شعره بمثل هذه المدائح، بل على العكس أصيب شعره بتخمة لكثرة ما عبأه بهجاء لنموذج الطاغية العربي والديكتاتور، حتى أن البعض ممن كان يريد تصفية حساباته مع الشاعر لم يجد حرجاً في تأويل بعض من قصائده تأويلاً يتعلق ببعض الحكام العرب مباشرةً وبالاسم، وربما كان حاكماً نال بعضاً من مجاملات الشاعر في مقالاته النثرية وتصريحاته التي كان يدلي بعد اشتراكه في بعض المهرجانات العربية المشهورة.

وأجد أن نزار قباني في بعض قصائده التي اتخذت من نموذج الطاغية(2) موضوعاً للتهكم والسخرية فهو قدم قصائد نموذجية، ربما تضاءلت قيمتها الشعرية مع الزمن، ولكنها ما زالت تكتسب أهمية وقيمة من زاوية اختراع الأدب لنماذج من الطاغية والديكتاتور الذي يضربه الشاعر بإزميل السخرية والتهكم، وهو ما سيفعلُه الشاعر محمود درويش بعد سنين عندما كتب (خطب الديكتاتور الموزونة)، التي نجد أن نزار سبقه في موضوعها. وهذا مما يسجل أيضاً للكثير من الفتوحات التي كان نزار حتى وهو في انشغاله عن المشروع الفني، ينشغل بها لأنها تعبر عن شخصيته الحقيقية.

على أن نقدر نزار لقصائده السياسية ولمستواها، بمثل تلك الجرأة الجارحة والنادرة، تجعل الناقد يضطر لينصب من نفسه مدافعاً عن الكثير من شعر نزار السياسي نفسه، وهو ما يشكل مفارقة طريفة، ففي الوقت الذي يدين شاعر مرحلة من مراحله الشعرية بكل وضوح لا لبس فيه، يضطر ناقد ما

---

(2) من ذلك قصائده التالية (الخطاب في الأعمال الكاملة ج 3) و(الجنرال يكتب مذكراته . السيرة الذاتية لسياف عربي . الديك . في الأعمال الكاملة ج 6).

ليخالف الشعار قليلاً في تقييم تجربته تلك!.

والسبب في ذلك أن التصنيف الذي لجأ إليه نزار لشعره، في تسمية أجزاء كاملة من أعماله الشعرية باسم "الأعمال السياسية" مكان نوعاً من الظلم والاستهانة بكثير من الشعر الذي لا يمكن تصنيفه على أنه شعر سياسي هكذا بالإطلاق، ولكن وجوده في كتاب مصنف مسبقاً على أنه سياسي، ضيع الفرصة على المتلقي النقدي في أن يلتفت إلى قيمة هذا الشعر الغير خاضع للتصنيف.

ولكي لا نتكلم في الفراغ ونطالب بأمثلة سأسوق هذه الفقرات من المجلد السادس من أعماله الشعرية الكاملة وهو مجلد يحمل اسم (الأعمال السياسية الكاملة).

1 . هناك بلادٌ تخاف على نفسها
من هديل الحمام
وقهقهة الريح بين الشجرْ
وتستنفر لجيش
براً وبحراً وجواً
لكي يستعد لقتل القمرْ
هناك بلادٌ
تشرّع أبوابها للبغايا
وترفض أن تمنح الشعر
تأشيرةً للسفرْ (9)

*

2 . يا ربي
إن الأفق رمادي
وأنا أشتاق لقطرة نورْ
إن كنت تريد مساعدتي
يا ربي فاجعلني عصفورْ (10)

*

3 . ليس هنالكَ لعبٌ بالكلماتْ
فعلى الشاعر أن يختارَ معاركَه
أو يختارَ السّكنى
في بيتِ الأمواتْ (11)

*

4 . يسعدني
أن تجعلوا منْ كُتبي مذبحةً
وتنحروا قصائدي
كأنها النياقْ
فسوقَ يغدو جَسدي
تكيّةً يزورُها العشّاقْ (12)

*

5 . غودو أنا
غودو أنا
تسلّقَ العشبُ على حقائبي
تسلّقَ العشبُ على ذاكرتي
والوقتُ فوق رقْبتي

يمرّ كالمنشارْ

لا تتركي رأسيَ في الهواءِ يا سيدتي

فهذه الدنيا

بلا سقفٍ ولا جدارْ

لا تتركيني أبداً

فالقلبُ إبريقٌ من الفخّارْ(13)

ولا أقول إن هذه الأمثلة قليلة أو تشكّل طفرة، أبداً، بل هي منتشرة على طول ما يسمى بالأعمال السياسية. وربما كان أجدى لو ترك الشاعر هذا التصنيف الذي أضاف إلى شعره ظلماً فوق الظلم الواقع عليه. وتبقى مهمة النقد أن يحكم على قيمة الشعر كله دون الوقوف أمام مسميات مفروضة عليه.

وحتى لا نقطعَ نحنُ أيضاً برأيٍ نهائي نرى عدم إمكانيته، أقول ربما تعمّدَ الشاعر إطلاق وصف السياسية على هذه الأعمال منوع من الاعتراف الضمني بأنها أقل مستوى من باقي شعره الصافي، أو لفت نظر للمتلقي بأنْ يخفف من مطالبه الجمالية وطموحاته الفنية من هذا النوع من القصائد.

وفي أي احتمال كان وارداً، أستطيع أن أجزم بأن حصْرَ النصّ الأدبي في خانةٍ سياسية أو اجتماعية أو غير ذلك هو عملُ مصادرة للقارئ وإملاءُ رأي مسبقٍ عليه، إذ ليس مقبولاً أن يكتب روائي مثلاً على غلاف روايته (رواية سياسية) أو (رواية رمزية) أو (صحراوية)... فهذا يعتبرُ تدخّلاً . غيرَ سافرٍ طبعاً! . في حرية المتلقي، قارئاً نوعياً كانَ، أم ناقداً مختصّاً.

الهوامش:

(1) نزار قباني . الأعمال الشعرية الكاملة . ج 1 . منشورات نزار قباني . طبعة 12 . بيروت . 1983 . ص 54.

(2) نزار قباني . المصدر السابق . ص 215.

(3) نزار قباني . المصدر السابق . 527.

(4) نزار قباني . تنويعات نزاريّة على مقام العشق . الأعمال الشعرية الكاملة ج 9 منشورات نزار قباني . بيروت . 2002 . ص 640.

(5) نزار قباني . الأعمال النثرية . ج 7 . منشورات نزار قباني . بيروت . 1993 . ص

471.

(6) نزار قباني . المصدر السابق . ص 271.

(7) حوار مع نزار قباني . مجلة الهلال . القاهرة . يونيو . 1994.

(8) حوار مع نزار قباني . نشر في مجلة أوراق . أبو ظبي، وفي مجلة العواصف عدد 126 تاريخ 1992/7/17.

(9) الأعمال الشعرية الكاملة ج 6 الأعمال السياسية . منشورات نزار قباني بيروت ط 2 ص 319.

(10) المصدر السابق ص 338.

(11) المصدر السابق 341.

(12) المصدر السابق ص 353.

(13) المصدر السابق ص 372.

84

مستويات السرد عند.. جيرار جينيت

د. عمر عيلان

- جيرار جينيت **Gèrard Genette** (1930)

I . 1 - مستويات السرد: الحكاية والقصة والسرد

تشكل كتابات جيرار جينيت ثالث المرتكزات التي تمحور حولها النقد الجديد في فرنسا، في مقاربة النصوص السردية، ولعل هذا الحكم الجازم يملك مشروعيته اعتباراً لما تميزت به هذه الكتابات من عمق وتنوع في محاور النصوص السردية، بهدف البحث عن قواعد ثابتة لبنية مجردة تتحكم في تشكيلها. وإذا كان رولان بارت قد فتح المجال للتأسيس لشعرية جديدة، سالكاً دروب التنوع التنظيري من مكونات النص إلى تفاعل القارئ، وساير تودوروف نفس الخطوات،

فإن جيرار جينيت. بما يملكه من خصوصية أكاديمية وتنوع في المدارك الثقافية والنقدية. أسس للنظرية البنائية كأطروحة نظرية، وكمنهج يركز على الخصوصيات الجمالية والبلاغية لمكونات شعرية النص، من خلال سعيه "لإقامة نظرية عامة في الأشكال الأدبية تستكشف إمكانات الخطاب... وبهذه الصفة يمثل التيار النقدي الطامح إلى توضيح فعل الكتابة ذاته"(1).

ويؤكد جيرار جينيت نزعته "الشعرية" **(poètique)**، الهادفة إلى البحث في مقومات النص الداخلية، بعيداً عن الإكراهات الخارجية مهما كانت اجتماعية أو تاريخية، حين يقول: "إن اللوم الموجه للنقد الجديد (الموضوعاتي والشكلاني) بأنه يهمل ولا يبالي بالتاريخ مردود، لأننا نضع التاريخ بين قوسين ونؤجله لأسباب منهجية. والنقد الشكلاني غايته البحث في نظرية الأشكال الأدبية، أو بشكل مختصر يبحث في الشعرية"(2).

فالمصطلحات الجديدة لا تعني أن النقد الجديد يرسي قطيعة مع ما سبقه من قراءات، ومحاولات تقييم جمالية، وجيرار جينيت يراهن على مثولية النص، أي ذلك الذي يتلاقى مع نصوص أخرى من النوع ذاته، ويتغاير في أنساقه الأسلوبية والدرامية معها. والناقد يشدد على تواصلية الكتابة منذ الإلياذة والأوديسة إلى اليوم(3).

وتعد كتب جينيت من الانجازات المركزية للاتجاه البنيوي والنقد الجديد، في البحث عن سياقات تكشف بناء النص الأدبي، وطرائقه الإبلاغية ومكوناته وأنساقه التكوينية، وخاصة سلسلة كتبه "أشكال" **(Figures)** التي توحي باهتمامه الخاص بالبلاغة الأدبية. لأن الأشكال **(Figures)** لفظة مأخوذة من التسمية التقليدية للبلاغة، التي كانت تسمى "نظام الأشكال"(4) وتتضمن الاستعارة والكناية والمجاز.

ولعل مترجمي كتاب "خطاب الحكاية" قد استلهموا ذلك في ترجمة عناوين الكتب **(Figures)** باستعمال لفظة "محسنات"، وهو مصطلح بلاغي أساساً(5). وتتضمن سلسلة كتب "أشكال" مرحلة أساسية في محاورة الكتابة الأدبية ومناقشتها، بهدف وضع ضوابط منهجية لاستكشافها، وهكذا كانت أول كتاب صدر لـ جينت عام 1996، بعنوان **(Figures)** ضمنه دراسات أدبية، تسعى لتحديد المفاهيم وتوضيح الأبعاد الجمالية في المقاربة النقدية للنص الأدبي. ثم تتالت السلسلة بصدور "أشكال 1" عام 1966، و"أشكال **II**" عام 1969، و"أشكال **III**" عام 1972، ومؤخراً صدر كتاب "أشكال **IV**" عام 1999.

ففي الكتاب الأول قام بمسح شامل لما يقدر بخمسة قرون من الكتابة الأدبية، لأدباء مختلفين منهم سانت أمون **(saint Amand)**، بروست **(Proust)**، آلان روب غريبة **(Robbe-Grillet)**، مالارميه

(Mallarmè)، فلوبير **(Flaubert)**، رولان بارت **(R.Barthes)**، والكتاب جمع لمقالات نشرت بين عامي 1959 و 1965. أما في الكتاب الثاني فقد وجه بحثه نحو الإشكاليات النقدية الكبرى؛ كمفهوم البلاغة، القضاء في النص، حدود السرد، وما إلى ذلك.

وخصص الكتاب الثالث لدراسة الأشكال الأدبية السردية، باحثاً في حدودها وممكناتها ومغامرتها، وقواعدها، وبهذا يكون جنيت قد بحث في حدود النص الأدبي وصيغ تنظيمه، وأشكاله، وشبكة دلالته، وأنظمته العلامية. أما الكتاب الأخير فهو عبارة عن حوصلة لأكثر من ثلاثين سنة من الجهد النظري في ميدان الأدب والفن، تعكس انسجاماً في المسار المنهجي من خلال الخلاصات العامة المقدمة.

وينتقل جينيت في آخر كتبه الصادرة عام 2004 بعنوان **(Mètalepse)** "من الشكل إلى التخيل" **(de la Figure a la fiction)** ، ويركز فيه على وظيفة السرد في تفعيل متخيل القارئ. و"الميتاليبس" يهتم بالجانب والعنصر العجائبي للمتخيل. وبين كتب "الأشكال" و"المتخيل" أصدر جينيت مجموعة هامة من الدراسات التي تبحث دائماً في سر الكينونة الأدبية وأبعادها ومقوماتها،ومن بين هذه الكتب:

. إيمائيات **(Mimologies 1976)** ويطرح من خلاله أسئلة الماهية التي انطلق فيها أفلاطون حول النظام الأنظولوجي المعرفي للغة، مركزاً الاهتمام لعلاقة الكلمات بالأشياء.

. مدخل لجامع النص (النص الجامع) **(Introduction a l architexte** . 1979)، يناقش جينيت في هذه الدراسة المبدأ الأفلاطوني في مقاربة الشعر، ومفهوم المحاكاة التي ثم بموجبها تقسيم الشعر إلى غنائي وملحمي. ويعيد تشكيل قراءة أفلاطون للشعر، ليحدد في النهاية أن موضوع اهتمام الشعرية ليس النص، وإنما محددات النص **(I architexte)** أي مجموع القواعد والمقولات العامة التي تتأسس منها ووفقها خصوصية كل نص.

. الرق الممسوح **(Palimpsestes)**: يتعرض جنيت في هذه الدراسة لما كان قد أشار إليه بارت حول مفهوم تاريخ النص والذاكرة الثقافية للغة. ويسعى من خلال ذلك، لإقامة نظرية توضح مختلف الأشكال التي يمكن للعمل الأدبي أن ينبني وفقها، من خلال استناده لأعمال أخرى عبر مجاورتها أو مماثلتها أو محاورتها ساخرة، أو ما يسميه الأدب من الدرجة الثانية أو النصية المفرطة. وتناول فيها كتابات: أسترى، يورخيص، فلوبير، بروست، روب غريبة.

. خطاب الحكاية الجديد **(Nouveau discours du roman-1983)**: يعد الكتاب إعادة قراءة ومراجعة للمفاهيم العامة التي قدمها في كتب الأشكال، خاصة ما تعلق بالمسارات الإجرائية لمقاربة النص السردي، حيث ضمنه الملاحظات التي وجهت للكتاب من طرف النقاد، وسعى على مراجعتها.

. عتبات **(Seuils-1987)**: تشكل هذه

الدراسة مرحلة أخرى في النقد البنيوي، لأن جنيت انتقل لدراسة ما يسميه "عتبات النص"، وهي عناصر لا تدخل مباشرة في النص، ولكنها تؤطره من الخارج، وتؤثر في الملتقى بصورة أساسية، مما يسهم في توجيه منظوره وفقاً للتقاليد الممارسة في تلقي الكتاب الأدبي. ومن بين العتبات المدروسة العرض التقديمي أو المقدمة، الإهداء، اسم المؤلف، كلمة الناشر، العنوان، الملاحظات المثبتة، الحوارات، اللقاءات، وهذه المعطيات تمثل بدورها مثيلاً و/أو شبيهاً، له أثره في تلقي النص الأصلي **(para texte)**.

نتبين من خلال العرض المختصر السابق لأهم كتب جيرار جينيت، مدى الاهتمام والحرص على المناقشة الدائمة للمفاهيم والإجراءات المنهجية، قصد تحسين مفعولها على مستوى الاشتغال النصي، ولعل مراجعته لكتاب خطاب الحكاية لدليل واضح على ذلك.

كما تركيز جينيت على كتابات مارسيل بروست في كتبه "أشكال"، يعكس عدم البحث عن التنوع بقدر ما يهدف إلى الارتكاز على مدونه ذات بعد شعري **(Poètique)** متميز، يمكن أن تستجيب لسؤال الـ "كيف" الذي يقدم الإجابة عن البعد المعرفي والإبستمولوجي، لتكون البنيات النصية وتطورها واشتغالها.

وكما يعتقد جينيت "فإنه من غير المعقول معالجة نص فردي من دون نظرية أدبية، تماماً كما أن من المستحيل امتلاك نظرية دون تأسيسها على نصوص نوعية"(6). ولعل النتائج المحققة في مجال الدراسات السردية تؤكد هذا الموقف، حيث إنه لا يمكن أن تخلو دراسة سردية من الاستناد إلى مقترحات جينيت المختلفة. وفي مجال بحثنا فإن التركيز على القضايا المتعلقة بمفاهيم السرد عند جينيت، تتخذ بعداً مميزاً في مجال التحديد المنهجي للمقاربة السردية للغة والخطاب على حد سواء. ونبين فيما يلي أهم هذه المفاهيم.

يحدد جيرار جينيت في مقالة "حدود القصة/ الحكي". **(Fronteères du Rècit- 1966)** الذي أعاد نشره في كتابة "أشكال **II**" سنة 1969ن ثلاثة محاور للبحث في مكونات النص السردي، هي:

. المحاكاة والحكي التام.

. السرد والوصف.

. القصة والخطاب.

ففي المحور الأول يعرض لأراء أفلاطون وأرسطو حول المحاكاة، حيث يشير إلى أن أرسطو حين تحدث في كتابه "الشعرية" **(Poètique)** عن القصة **(Diègèsis)** صنفها إلى مظهرين: هما: المحاكاة الشعرية **(mimesis)**، والعرض المباشر للأحداث من طرف الممثلين، أي أنه من بين الشعر السردي القصصي (الملحمي) **(Poèsie narrative)**، والشعر التمثيلي **(Dramatique)** وهذه التصورات كانت موجودة عند أفلاطون الذي يميز في القسم الثالث من كتاب "الجمهورية" بين طريقتين للقراءة **(Lexies)** هما: المحاكاة التامة **(mimesis)**، والحكي البسيط **(Diègèsis)**،

وهو في نظر أفلاطون كل ما يرويه الشاعر بنفسه. وهناك شكل مزدوج يتجاور فيه السرد مع التمثيل هو الشكل الملمحي، لم يصنفه أي منهما (أفلاطون وأرسطو). وهذا يعني أن الخلاف بينهما هو إخلاف لأنهما يتفقان في تصنيفهما بين تشكيلين هما السرد والتمثيل(7). وإن كان أرسطو يقلل من أهمية شعر المحاكاة لأنه منقول، وهذا الحساب شكل أكثر تمثيلية هو المأساة، التي صنفها في أعلى مراتب الشعر، ويأتي بعدها الشعر الملحمي.

وحين يناقش جينيت هذه الأطروحات، يخلص إلى نتيجة أن الشكل الأمثل لتقديم الأحداث هو القصة، سواء اشتملت على مقاطع أدائية أم لا، لأن العنصر الأساسي هو السرد(8). ومن هنا فإن أحكام القيمة حول المحاكاة الأفلاطونية تتماهى مع الحكي التام، لأن عنصر المفاضلة لا يمكن إقامته في هذا المجال.

I . 2 ـ السرد والوصف:

يقدم نقد المنظور الأفلاطوني والأرسطي للمحاكاة حدوداً جديدة للقصة، تتعلق بالكون الحكائي **(Diegese)**، الذي تتعاصر فيه مستويات لعرض وسرد الأحداث والأفعال، وهي ما يكون السرد **(Narration)**، وصيغ لتقديم الشخصيات والأشياء، وهو ما نسميه اليوم "الوصف". ومن هنا فإن السرد والوصف يقدمان صورة للتكامل الذي يمكن أن يكون عليه النص السردي عموماً، إذا لا يمكن أن نقيم بينهما حواجز للتقييم الجمالي، كما ذهبت إلى ذلك البلاغة القديمة.

فالنصوص السردية للقرن التاسع عشر كانت تستهل بمقاطع وصفية طويلة، دون أن يختل النظام العام للنص، لأنه من غير الممكن العثور على نص سردي دون وصف، مهما كان طابعه الإخباري انتقائياً؛ لأن الوصف قيمة ثابتة مع أشكال الحضور القائمة والمكنة لكل فعل أو حدث أو شيء، بل قد نقول إن الوصف أكثر أهمية حتى عندما يتعلق الأمر بالتقييم العام، حيث إنه بإمكاننا أن نصف دون أن نسرد، غير أنه من غير الممكن القيام بالسرد دون أن نصف(9). وبالتالي فإن الوصف يملك وظيفتين أساسيتين في السرد هما:

أ . الوظيفة التزيينية: هذه الوظيفة تتطلبها البلاغة القديمة، التي ترتب الوصف ضمن أهم العناصر الأسلوبية. فالوظيفة التزينية **(Dècoratif)** في حقيقتها ذات بعد جمالي زخرفي، وهو ما يمكن تسميته "الوصف الخالص".

ب . الوظيفة التفسيرية الرمزية **Explicatif et symbolique**

يضطلع الوصف بهذه الوظيفة، في الحالات التي يكون التعبير الوصفي يهدف إلى تقديم ملامح الشخصيات ونفسياتها أو تعيين اللباس، والمنازل والقصور، أو الأماكن المختلفة بهدف الإسهام في تشكيل انطباع محدد لدى المتلقي؛ وبالتالي يؤدي الوصف دور العرض الذي تكون غايته تشخيصية(10)، وقد أسهم الوصف الرمزي والتفسيري في تقوية الأشكال

السردية، مما يتيح إمكانات تشغيل الديناميكية الحكائية، مما يزيد من بلاغة التعبير عن الموقف السردي.

والاختلاف الذي يمكن تحديده بين السرد والوصف، يكمن فقط في محتوى كل منهما وعلاقته بالزمن؛ فاتصال السرد بالأفعال والأحداث يجعله أكثر ارتباطاً بالمقولة الزمنية، في حين أن الوصف نظراً لخصوصيته اللازمنية . في القصة . يمكنه أن يتغلب على العنصر الزمني من خلال تواقت عرضه للأشياء والشخصيات. وهكذا فإننا نحصل على خطابين متمايزين ومتكاملين أحدهما عملي (السرد)، والثاني تأملي (الوصف)(11). ولا يعني تنوعهما تعارضهما في البناء السردي، بل هما صيغتان لبناء القصة.

I . 3 - القصة والخطاب Rècit et discours

من أهم الإنجازات التي قدمها الشكلانيون الروس للنظرية البنيوية في ميدان السرد، هو التمييز الذي أقاموه بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، والذي حدده توماشفسكي في أن المتن هو مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها من خلال النص.

أما المبنى الحكائي فهو الطريقة والنظام الذي تقدم به هذه الأحداث في العمل، مع ما يتبعها من معلومات وإشارات بعينها(12). وهذا التمييز . الذي تمت استعادته من تودوروف، وجينيت بتنويعات . تبين مدى الأهمية التي تكتسبها التحديدات المنهجية للخطاب السردي. بالإضافة على هذا فإن جينيت يستفيد من اقتراحات اللساني البنيوي إميل بنفنيست **(E.Benveneste)**، الذي يعد من أبرز الذين أسسوا لمصطلح الخطاب بعد هاريس.

وتتمثل هذه الأهمية في التمييز الذي أقامه بين السرد (أو الحكاية) والخطاب، وهذا في سياق التمييز الذي أقامه بين أزمنة الفعل في اللغة الفرنسية، حيث فرق بين مستويين هما: زمن الحكاية **(Histoire)** وزمن الخطاب **(Discours)**. وعرف الخطاب على أنه ملحوظ موجه من مرسل إلى ملتقى، يسعى فيه المرسل للتأثير في المتلقي بشكل من الأشكال(13).

ويحدد بنفنيست تمييزه لأزمنة الأفعال، مع ظروف الزمان إلى فئتين: إحداهما يتمثلها الخطاب، والأخرى تختص بالقصة؛ حيث جعل الضمائر أنا **(Je)** وأنت **(Tu)**، وظروف الزمان مثل اليوم، البارحة، الآن، غدا، والصيغة الزمنية لأفعال الحاضر والمستقبل، مخصصة للخطاب.

أما بالنسبة للقصة فإنها تختص بالضمير "هو" **(il)**، وفي المستوى الزمني تختص القصة بالماضي المطلق **(Aoriste)**. ومهما كانت التنويعات الممكنة والحاصلة، فإن النتيجة التي نصل إليها هي أن الصيغ اللسانية تجعل القصة تتسم بالموضوعية، على عكس ذاتية الخطاب.

ومستوى آخر من يميز القصة عن الخطاب، نستنتجه من الطرح السابق؛ هو أن الخطاب بحكم طابعه الخصوصي، بإمكانه أن

يتضمن المقاطع السردية؛ على عكس السرد الذي يتميز بخصوصية القص، فالقصة لا تعتمد صيغة الزمن الحاضر وضمير المتكلم (14).

غير أن صعوبة الفصل في الحدود البينية تبقى قائمة، لأن الكاتب يتعامل مع صيغة السرد بأساليب شتى؛ قد تكون عن طريق تكليف شخصية رئيسية تتكلم وتقوم بوظيفة السرد والتعليق على الأحداث، مثل ما هي عليه القصص الشطارية، أو قد تكون عبر توزيع أدوار السرد على عدة شخصيات في العمل الروائي (إليوز الجديدة، العلاقات الخطيرة)، وقد تكون بصيغة أكثر مرونة من خلال الحديث النفسي للشخصيات الرئيسية للقصة، وهذه الحالة هي الوحيدة التي يحدث فيها توازن بين الخطاب والسرد.

وقد قامت أشكال سردية معاصرة على إلغاء دور الخطاب عبر متتالية من الجمل القصيرة، وهذا النقاء السردي نجده عند همنغواي، وآلان روب غريبة، أو ألبير كامي في رواية الغريب(15). وإذا كانت هذه هي التحديدات التي يقدمها جينيت في بداية مساره النقدي، فإنه . كما أشرنا سابقاً . يعمل باستمرار على الاشتغال بالتحديد المنهجي لمختلف الأسئلة التي يطرحها تحليل الخطاب السردي من منظور الشعرية البنيوية، ولذلك نجده في مقالته "خطاب القصة" **(Discours du rècit)** المنشور ضمن مقالات كتابه "أشكال **III**"، يراجع مصطلحاته حول السردية، ويقدم جملة أفكار يستفيد فيها بالخصوص من مقولات تودوروف 1966 حول الزمن والصيغة والخطاب.

وقبل صياغة المراحل الإجرائية لمعالجة النصوص السردية، يقدم جينيت ثلاثة أنواع للسرد والحكاية أو لنقل ثلاثة معاني:

. المعنى و/أو النوع الأول: القصة الحكاية **(histoire)** وهو الملفوظ السردي منقولاً عبر الخطاب الشفوي أو المكتوب، والذي يضمن العلاقة بين مجموعة من الأحداث، وهذا المعنى هو الأكثر شيوعاً، وهو ما دعاه القصة **(histoier)**

. المعنى و/أو النوع الثاني: وهو أقل انتشاراً، يستخدم عند المحللين ومنظري المضامين السردية، وتعني فيه لفظة "حكاية" **(Rècit)**: تتالى مجموعة من الأحداث الواقعية أو المتخيلة وفق علاقات متعددة، كالتتالي أو التعارض أو التكرار؛ ومن ثم فإن تحليل الحكاية، يعني دراسة مجموع الأحداث والحالات دون اعتبار للوسيط اللساني(16)، وهذا ما دعاه حكاية **(Rècit)**.

. المعنى و/أو النوع الثالث: فهو ذو بعد توصيفي لفعل الحكي، أي إنه يشير إلى وضعية يقوم فيها شخص بفعل القص(17)، ويدعو هذا النوع السرد **(Narration)**.

واستناداً للتحديات بمفهومها "المتداول"، أي الخطاب السردي المتضمن في الأدب، أي إنه يركز على دراسة النص السردي من منظور العلاقة القائمة بين الخطاب والأحداث التي

يسردها بالمعنى الثاني، وبين الخطاب وفعل الحكي بالمعنى الثالث. وبادر جينيت إلى تعيين مصطلحات للمعاني الثلاثة للحكاية، بحيث صار لدينا القصة (المعنى الأول **Histoire**)، الحكاية (المعنى الثاني **Rècit**)، والسرد (المعنى الثالث **Narration**). وفي هذا المستوى من الطرح يصبح تحليل الخطاب بالنسبة له هو دراسة العلاقة بين الحكاية والقصة من جهة، وبين القصة والسرد من جهة ثانية، وهذا حسب طبيعة العلاقة القائمة بينهما في مستوى النص، وبين الحكاية والسرد(18). ولتحقق هذا المسعى المنهجي يستند جينيت للتقسيم الذي اقترحه تودوروف، والذي يميز فيه بين ثلاثة مستويات هي:

أ) الزمن (**Temps**): حيث تتم دراسة العلاقة بين زمن السرد وزمن الخطاب.

ب) الرؤية أو الجهة (**Aspect**): وتتعلق بالطريقة التي يتمثل من خلالها الراوي الحكاية.

ج) الصيغة (**Mode**): وتتعلق بنوعية الخطاب الموظف من طرف السارد.

ويضيف جينيت إلى التصنيف السابق بعض التعديلات تتمثل في إدراج ما أسماه تودوروف زمن الكتابة وزمن القراءة، العلاقة بين الحكاية والسرد.

كما قام بالجمع بين الصيغة الثانية والثالثة (الجهة والصيغة) في مقولة كبرى هي أنماط الحكي، أو درجات المحاكاة.

أما المقولة الثالثة، التي تتعلق بأسلوب السرد نفسه، والتي تتبنى على التعارض التقليدي بين الرواية بضمير المتكلم والحكاية بضمير الغائب، فإنه يقترح لها مصطلح الصوت (**Voix**)(19). وبذلك يصبح مجال البحث موزعاً على ثلاث مقولات هي: الزمن والصيغة؛ ويشتغل كلاهما في سياق العلاقة القائمة بين القصة والحكاية؛ في حين أن مقولة الصوت تتمثل في مستوى العلاقة بين الحكاية والسرد، وبين القصة والسرد، ويمكن أن نوضح هذه العلاقات بالشكل التالي:

. مقولة الزمن = الحكاية والقصة.

. مقولة الصيغة = القصة والحكاية

. مقولة الصوت السردي = الحكاية والسرد

ويتم تفكيك المقولات السابقة، خاص المقولة الأولى أي مقولة الزمن، لتتناول النظام والمدة والتواتر (**Ordre-Durèe-Frèquence**) ، وتضاف إليها مقولة الصيغة ومقولة الصوت.

وهكذا يكتمل اقتراح جينيت لتصبح دراسة النص السردي موزعة على خمسة مباحث؛ الأربعة الأولى تتعلق بدراسة العلاقة بين الحكاية والقصة؛ أما المبحث الخامس فينقسم إلى قسمين هما: دراسة علاقة كل من الحكاية والقصة بالسرد. وإذا حاولنا معرفة المستوى النظري والإجرائي لهذه المباحث وصلنا إلى التحديدات الآتية:

I. 3. 1 - النظام **Ordrd**:

ينطلق جينيت في هذا المستوى من خلال القول بأن الحكاية هي نظام زمني مزدوج، حيث

نصادف مظهرين لزمن الحكاية: الزمن الأول هو زمن الأحداث كما وقعت بالفعل (زمن الحكاية)، والزمن الثاني هو زمن يخضع لانتظامات الخطاب أو القصة.

ولدراسة هذه الوضعيات، التي تتخالف أو تتعاقب، يقترح دراستها ضمن ما يسميه المفارقات الزمنية **(Anachronies)**، والتي تتمظهر من خلال المدى والسعة، السوابق واللواحق، باعتبار أنها تشكل خرقاً للنظام بين مسار الحكاية ومسار القصة. وهذه الخاصية تتميز بها الكتابات المعاصرة، على عكس النصوص الفلكلورية التي تتابع فيها الأحداث وفق تسلسل كرونولوجي، وللإمساك بالسيرورة الزمنية يجب تجزئته على مقاطع محددة، وملاحظة تدلاتها وإعادة ترتيبها ضمن القصة، وفق تشديد يلح على تسجيل التمفصلات الزمنية الصغرى وبنائها، بما يتيح للدارس الإمساك بالبنية الزمنية الكبرى(20). ومراعاة المفارقات الزمنية وفق مسار منهجي، يقدمه جينيت كما يأتي:

I . 3. 2 ـ المدى والسعة:

إن طبيعة النص السردي في مستوى العلاقة بين الحكاية والقصة، يتيح مجالاً واسعاً لحركة الزمن وانتظامه وفق مفارقة تتطلبها القصة، وفي مستوى المدى والسعة يتم التركيز على المدى الذي تستغرقه المفارقة الزمنية باتجاه الماضي أو المستقبل. بعيداً عن حاضر القصة أو الحكاية(21). ومدى المقارنة قد يستغرق مدة تطول أو تقصر من الحكاية ذاتها، وهذه المدة المستهلكة في مجال المدى هي التي تسمى سعة المفارقة الزمنية. وبهذا يكون للمدى بعد ممتد في حقيقة الزمن، بالمقارنة مع زمن الحادثة في الحكاية، بحيث يتجه للماضي أو المستقبل، في حين تكون السعة تمثل درجة الاستغراق الزمني في مستوى المدى.

وبرغم الطابع "القياسي" الذي يمثله المدى والسعة فإنه يبقى متغيراً بحسب أهمية الموقف السردي، ويتضح بصورة أدق في محوريين أساسيين هما: السوابق واللواحق أو ما يعرف بالاستباقات والاستشراف، أو الاسترجاعات، والاستباقات.

I . 3 .3 . السوابق Analepses:

يقترح جينيت لدراسة المفارقات الزمنية، الاسترجاعات والاستشرافات، إعطاء مصطلح للحكاية التي وصفها، وتكون منطلقاً لتحديد نوع المفارقة. هذا المصطلح هو "الحكاية الأولى" **(Rècit premier)**، فالحكاية الأولى هي نقطة التمفصل الزمني الأساسية التي تحدد صيغة المفارقة باتجاه الماضي أو المستقبل.

يمكن للاسترجاعات أن تتخذ مظهراً داخلياً وآخر خارجياً.

أ . الاسترجاعات الداخلية **(Hètèrodiègètiques):** تتعلق بأن ندرج داخل سياق الحكاية الأولى الأساسية عناصر جديدة غير متأصلة فيها، كأن يضيف السارد شخصية جديدة، ويضيء حياتها السابقة عبر إعطاء معلومات متعلقة بها. أو أن تتم العودة

إلى شخصية غيبت مدى عن سطح المسار السردي، وتقدم للقارئ ملاحظات بشأنها. أو أن تقوم شخصية داخل الحكاية الأولى بسرد حكاية تتعلق بموقف ما، وصيغ الاسترجاع الداخلي يمكن وصفها بالحكي الثاني **(Rècit Second)**(22)، أو القصة الغيرية(23).

ويؤكد جينيت أهمية وحساسية وخطورة الاسترجاع الداخلين لما يصيغه من غموض وتداخل بين هيكل الحكاية الأساسية، والعناصر الحكائية الشاردة الملتصقة به، إلا أنه بالإمكان تصنيف هذه العناصر إلى فئتين:

. الفئة الأولى: وهي عناصر يمكن أن تدرج في سياق "الحكي الأول" ويمكن تسميتها "الاسترجاعات المكملة **(Analepses Complètives)**، وهي استرجاعات تقوم بوظيفة سد الإغفالات والسهو والفجوات، التي أهملتها القصة عبر حركة الزمن السردي؛ كأن نذكر بعد تقدم مهم في الحكاية حادثة وقعت للشخصية، تساعدنا في فهم موقفنا الحالي.

ويمكن أن تتخذ هذه الاسترجاعات صفة تذكارات، وهذا عبر التكرار الذي يهدف إلى التذكير بمواقف، أو أقوال، أو أحداث (24). وقد تكون من بين أهم وظائف هذا النوع من الاسترجاع هو الوظيفة التأويلية.

. الفئة الثانية: هي الاسترجاعات الخارجية، فإنها تتصل أساساً بالمدى والسعة، وربما يكون للسعة الدور الحاكم في ذلك. وهي من حيث صلتها "بالحكاية الأولى" لا تربطها أي علاقة من حيث تسلسل وقائعها الداخلية، بل يمكن أن تنطلق من مدى زمني ماضٍ، يتسلسل حتى يصل إلى نقطة انطلاق "الحكاية الأولى"، ويتجاوزها في المدى الزمني. ونصادف في الاسترجاعات الخارجية صنفين متميزين:

. الصنف الأول يتعلق بسرد حادثة ماضية، ثم يقفز السارد على ما تلاها ليعود إلى متابعة سرد وقائع الحكاية الأولى، وهي ما يسمى الاسترجاع الجزئي **(Analepsies Partielles)**.

. أما الصنف الثاني من الاسترجاع الخارجي، فيتم من خلال سرد متسلسل لوقائع ممتدة زمنياً وفق تتابع متصل، يستمر حتى نقطة بداية "الحكاية الأولى". وهو ما يسمى الاسترجاع التام **(Analepsie Complète)**(25).

ونستطيع أن نبين أن الاسترجاعات الخارجية، يمكن أن تصنف في خانة الذكريات، لأن السارد و/أو الشخصية يقوم باستحضار مواقف زمنية ماضية لا صلة لها بجوهر الحكاية الأولى، وأنها غير ذات أهمية من حيث وظيفتها في التوضيح.

I . 3. 4 ـ الاستباقات والاستشراف Prolepses

تتميز الاستباقات والاستشرافات بطابعها المستقبلي التنبئي، وتتميز بضآلة حضورها في النصوص السردية المعاصرة، باستثناء ربما الكتابات السردية السير . ذاتية **(Auto Biographique)**. ويشير جينيت إلى أن

رواية "البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست **(Marcel Proust)** تشكل النموذج المعاصر الأكثر استعمالاً لهذه التقنية السردية، كما يضيف أن أفضل النصوص السردية التي تملك قابلية تمثل الاستشراف هي النصوص المسرودة بضمير المتكلم(26).

وتنقسم الاستباقات والاستشرافات إلى قسمين: استباقات داخلية وخارجية. وتخضع هذه الأصناف من الاستباقات لنفس التقسيم الخاص بالاسترجاع، فهي استباقات داخلية تتصل بالحكاية الأولى، وتكون إما استباقات تكميلية تنبئنا بما سيكون عليه مسار الشخصية مستقبلاً، و استباقات تكرارية تكون وظيفتها عكس وظيفة الاسترجاعات التكرارية. فإذا كانت وظيفة هذه الأخيرة هي تذكير المتلقي بالموقف أو الحادثة، فإن وظيفة الاستباق الداخلي التكراري هي الإعلان (27) عن الموقف أو الحادثة، التي سيأتي ذكرها بالتفصيل لاحقاً. ويتصل الإعلان بإثارة التوقع لدى القارئ والمتلقي، ويخضع بدوره لمقولة المدى والسعة؛ حيث إن الإعلان قد تفصله عن تحققه مدة قصيرة أو طويلة، كأن يكون في نهاية فصل من الرواية ليقدم الفصل التالي، أو يكون الإعلان ذا سعة كبيرة بالمقارنة مع الفرع الأول.

ويشير جينيت إلى أن الإعلان قد يتخذ طابعاً إيجابياً غير مصرح به، وهذا ما يدعو **(Amorce)** أي بداءة، وهو إعلان لا نحس به على أنه كذلك، لأن السارد يلمح إلى شخصية أو موقف أو حادثة، دون أن يقول بأنها ستكون مستقبلاً ذات أثر، أو أنها ستغير مجرى الأحداث. فالإعلانات من هذا النوع تتعلق بفن التهيؤ الكلاسيكي تماماً، كأن تظهر منذ البداية شخصية لن تتدخل حتى إلا بعد ذلك بكثير(28).

وقد نصادف أخيراً في مجال البحث في المفارقات الزمنية صيغاً، يمكن أن تحدث تداخلاً في السياقات الاستباقية والاسترجاعية، كأن يكون الاستباق مبنياً على استرجاع أو العكس. وهذه الحالات الزمنية المتعالقة بين "الحكي الأول" و"الحكي الثاني" هو ما يمكن تسميته بحالات اللاتواقت **(Anachronie)**، وهي تراكبات زمنية يتعدد مداها ويتفاعل يصل إلى درجات مختلفة.

I .3 .5 - المدة Durèe:

يؤكد جينيت في هذا المستوى من دراسة العلاقة بين الحكاية والقصة، صعوبة البحث العملية، بالمقارنة مع دراسة النظام؛ فإذا كانت العلاقة بين نظام الأحداث في الحكاية، وتوقيت عرضها في القصة قابلة للمعاينة، من حيث إدراك زمن وتوقيت سردها. فإن علاقة المدة بين زمن الحكاية وزمن القصة لا تخلو من صعوبة، وذلك نظراً لاعتبارات تختلف عن الأولى، بحكم أن علاقة المدة ذات بعد ذاتي في إدراك قيمة وسعة المستوى الزمني للحكاية والقصة من جهة، كما أن السارد يتناوب بين عملية قص الأحداث الواقعية، وعرض الأبعاد النفسية، وتقديم أشكال متعددة من القص، منها الحوار والسرد والتأمل، وما إلى ذلك.

ويقترح جينيت لدراسة المدة أربعة مفاهيم وصيغ أساسية هي:

أ) الوقفة **(Pause)**(20): تتحقق هذه الصيغة عادة بإبطاء السرد من خلال الوصف، ويكون فيها زمن القصة أكبر من زمن الحكاية بصورة واضحة. وتكون الوقفة الوصفية ذات كتابة مطلقة، لأنها تستند لتعطيل فاعلية الزمن السردي، من خلال تعداد ملامح وخصائص الأشياء.

ب) المشهد **(Scène)**: يعد المشهد مساحة زمنية نصية مناظرة للملخص، فإذا كان الملخص تسريعاً للسرد، فإن المشهد هو تفصيل وإبطاء له، وإن كانت العلاقة الزمنية القائمة في المشهد مساوية للقيمة الزمنية في الحكاية، فإن الإحساس العام للقارئ هو أن السرد يسير ببطء. خاصة إذا كان موقعاً للمفارقات الزمنية المتعددة، أو للحوار الداخلي للشخصيات؛ كما هو الشأن عند مارسيل بروست الذي يشكل المشهد عنده "بؤرة زمنية" تتداخل فيها الاستردادات والاستشرافات والترددات الوصفية وتدخلات السارد(30).

ج) التلخيص أو الملخص أو المجمل **(Sommaire)**(31): وهو أن يتم ذكر سرد عدة سنوات سابقة، في عدة فقرات أو عدة صفحات، ويتم هذا دون تفاصيل في ذكر الأحداث، أو نقل الأقوال. وهذا الشكل من العلاقات السردية قليل الحضور في النصوص السردية إجمالاً، ويمكن أن يتلاءم مع بنية الاسترجاع الزمني في بعض الحالات، وفيه يكون زمن القصة أقصر من زمن الحكاية.

د) الحذف **(ellipse)**(32): إن صفة الحذف تختلف عما سبق من حديث عن الملخص أو المجمل؛ لأن الحذف الزمني يعني القفز عن مراحل زمنية تطول أو تقصر متصلة بالحكاية، فيتم الإغفال الكلي والمطلق للأحداث والأقوال خلال هذه الفترة الزمنية. ويقسم جينيت الحذف إلى ثلاثة أشكال أو مظاهر، هي:

د.1 . الحذف الصريح **(Explicite determine)**: وهو الحذف الذي يجد إشارات دالة عليه في ثنايا النص، كأن نقول، بعد عشر سنوات، خلال أسبوع.

د. 2 . الحذف الضمني **(Implicite)**: وهو حذف مسكوت عنه في مستوى النص، وغير مصرح به أو بمدته، فهو حذف مغفل، نكتشفه ونحس به من خلال القراءة، حيث إن المقاطع الزمنية بين التحولات السردية، أو في ملامح وصفات الشخصيات، تجعل القارئ بربط هذه الفواصل والتغيرات الزمنية ليعيد للقصة تسلسلها الزمني.

د. 3 . الحذف الفرضي **(Hypothètique)**: وهذا النوع من الحذف، الذي لم يوضحه جينيت بدقة، يمكن أن نحدده من خلال غياب الإشارة الزمنية في النص من البداية، لكن يتم استحضاره عرضاً عن طريق الاسترجاع، وهذا النوع من الحذف صعب الإدراك "لأنه من غير الممكن تحديده بدقة، بل أحياناً تستحيل موضعته في موقع ما"(33).

وتجعل الحديث في هذا الصدد للقول بأن الحذف على عكس الوقفة الوصفية يكون فيه زمن القص أصغر إلى ما لانهاية بالنظر إلى زمن الحكاية.

وهذه الصيغ جميعها تتحدد من خلال العلاقة بين زمن القصة (زق) وزمن الحكاية (زح)، وفق التصور الآتي، الذي يتوزع بين إبطاء للسرد أو تسريع له:

. الوقفة: زق = زح ن = 0 إذن زق ∞ > زح

. المشهد: زق = زح

. الملخص: زق < زح

. الحذف:زق = 0 ، زح = ن إذن زح < ∞ زق (34)

I. 3 . 6 - التواتر (Frèquence):

يعرف جينيت التواتر السردي بأنه درجة التواتر والتكرار القائمة بين الحكاية والقصة، ويشير إلى أن هذا العنصر الزمني بقي مجالاً مهملاً من طرف النقاد ومنظري الرواية. وتبرز قيمة التواتر من خلال تكرار الوحدات السردية، في مواقع مختلة من النص، وإن كنا قد لاحظنا ذلك سابقاً في مبحثي الاستباق والاستشراف، فإن درجة التواتر يمكن أن تتمظهر وفق أشكال هي أربعة متفرعة عن صيغتين أساسيتين، هما السرد المفرد والسرد التكراري:

. السرد المفرد أو التفردي **(Singulafif)** هو: أن يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، حيث أن ما حدث في الحكاية يعاد سرده في القصة ح1/ ق1. وقد يكون التكرار المفرد في صفة متعددة؛ كأن يروي عدة مرات ما حدث عدة مرات، وصيغته ح ن / ق ن.

. السرد التكراري **(itèrafif)** فيكون على مظهرين:

أ . أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة، ح1 / ق ن. أي أن ما وقع مرة واحدة في الحكاية، يعاد تكراره في مستوى القصة.

ب . أن يروى مرة ما حدث عدة مرات، ح ن / ق 1. بمعنى أن الأحداث التي تكررت في مستوى الحكاية، تسرد مرة واحدة في القصة (35).

وهذه الصيغ الترددية للزمن السردي ذات بعد تكراري غايتها التأكيد أو الوصف، أو الاختصار. ويضيف جينيت إلى التقسيم الزمني السابق إشارة إلى المظاهر الزمنية التي يشتمل عليها السرد، هي التحديد والتخصيص والاستغراق الزمني. فمن خلال المثال الآتي: "أيام الأحد من صيف عام 1890"، فعناصر هذه السلسلة الزمنية تتوزع بصفات تجعل "أيام الأحد" تحديداً زمنياً **(Dètermination)**، وعبارة "من صيف عام 1890" تخصيصاً **(specification)**، لأنها متصلة بمرحلة من فصول السنة. وهناك صفة أخرى هي الاستغراق، وتتصل بمدة الحدث. فقد يكون الاستغراق لمدة يوم وهي 24 ساعة، وقد تتقلص إلى ساعات النهار فقط(36).

ويمكننا أن ندرج في سياق البحث في

التواتر التفاعلات الزمنية الممكنة؛ كالزمن الداخلي والخارجي **(Diachronie interne et externe)**، المتعلقة بكل صيغ القبل والبعد، والتي تعبر عنها ظروف الزمان (أحياناً، غالباً، تارة، أو، مرات... بعد نصف ساعة، ثم شيئاً فشيئاً..). كما يمكن للترددات أن تكون ذات بعد وظيفي في سيرورة السرد، يتحدد من خلال التناوب **(Alternance)**، والانتقال الزمني **(Transition)**(37).

I . 3 . 7 - الصيغة Mode:

إن مقولة الصيغة تحدد في مستوى العلاقة بين القصة والسرد أو الخطاب، وذلك من موقع كمية الإخبار المنقولة وفق رؤية معينة، وضمن أشكال مختلفة تتعلق بالسارد أو الراوي وما يرويه، وكيفية روايته. ويعد الموقف الذي يتخذه السارد من الأحداث، من حيث قربه أو بعده عنها، وكذلك الموقع الذي يتخذه للتعامل مع الأحداث والشخصيات، الشكلان الأساسيان لتنظيم الخبر السردي، ويعرفان على التوالي بالمسافة **(Distance)**، والمنظور **(Perspective)** (38). وإذا حاولنا فهم خصوصية كل منهما نجد أن ذلك يتوضح كما يلي:

أ) المسافة **(Distance):**

ميز أفلاطون . كما أسلفنا في حديثنا عن الحكاية التامة والمحاكاة . بين راو يسرد الأحداث مباشرة بنفسه، وآخر يقدمها عن طريق الشخصيات (39). وميزت الدراسات الإنجلو . ساكسونية مع هنري جيمس بين صفتين هم العرض **(Showing)** والسرد أو القول **(Telling)**، ومناقشة لهذه التصورات السابقة يميز جينيت بين مظهرين للسرد هما: "سرد الأفعال"، وسرد الأقوال".

. فسرد الأفعال أو الأحداث **(Rècit dèvènements)** تتظافر عناصر السارد مع طريقة سرده، وفق علاقة كمية بين المشهد الحدثي الفعلي، والخطاب المعبر عنهن بما تحدده سرعة النص السردي. وهو ما يجعل المقام السردي أو الصيغة مرتبطة بقضايا بعيدة عنها؛ إن سرد الأفعال يمثل مستوى تحدده مسافة الراوي، مما يعرضه من أحداث في النص.

. أما سرد الأقوال **(Rècit de paroles)** (40) في هذا المستوى من العلاقة بين القصة والسرد أو الخطاب، يبدو المظهر الأساسي لكل فعل سردي هو التعامل مع أقوال وخطابات الشخصيات، وهذه الخطابات، و كلام الشخصيات يتم التعامل معه من قبل السارد، بحسب مسافته من هذه الشخصيات أو تلك. ولذلك فإن نقله للأقوال محكوم بصيغة تقديمها للمتلقي، سواء عبر كلام الشخصية المباشرة، أو من خلال تخطيب أقوال الشخصيات ضمن كلام السارد. ويميز جينيت في هذا المجال ثلاث حالات هي:

أ. 1 . الخطاب المسرود أو المروي **(Discours Narrativisè ou racontè)** وهو خطاب يقوله السارد، وينقل فيه كلام الشخصية ويحلله.

أ . 2 . الخطاب المحول بأسلوب غير مباشر **(Discours transpose au style indirecte)** وفيه لا يكتفي السارد بنقل خطاب الشخصيات وأقوالها، بل يكثفها ويدمجها في خطابه الخاص، ومن ثم فتتخذ تلوينات خطابه. وهذا الشكل يختلف عن الأسلوب غير المباشر الحر، الذي يتداخل فيه خطاب الشخصية المصرح به أو الداخلي مع خطاب السارد.

أ . 3 . الخطاب المنقول **(Discours rapportè)**: ويتميز بأن السارد يفسح المجال لأقوال الشخصية بالبروز بكل خصائصه الأسلوبية والدلالية، فيتخذ طابعاً مسموحاً يتسم بالمباشرة في الظهور. ويرى جينيت أن الصيغة الأخيرة قد ميزت الرواية الحديثة، فدفعت هذا النوع من المحاكاة إلى منتهاه، وحاصرت مواقع المقام السردي أو السارد، ليتحول لمجرد ناقل للأقوال(41).

I . 3. 8 - المنظور:

يتعلق المنظور في ما اصطلح على تسميته بوجهة النظر، ويؤكد جينيت أن كل الدراسات التي تناولت هذا الموضوع وقعت في اضطراب وخلط كبيرين، وهو يقترح لذلك التمييز بين الصيغة والصوت. أي بين "من يرى" و"من يتكلم" **(Qui voit qui parle)**، وبعدما يعرض مجمل التصورات السابقة التي تناولت المنظور منذ سنة 1943 على يد كلينين بروكس وروبرتن بن وارين مروراً بـ شتانزل 1955، وصولاً إلى تورمان فريدمان وواين بوث 1961، وأخيراً تصنيفات تودوروف حول الحالات الثلاثة لعلاقة الراوي بالشخصية (42)، بعد كل هذا يقترح جينيت مصطلح "التبئير" **(Focalisation)**، الذي يتحاشى فيه التركيز على الجانب البصري، الذي اعتمده سابقوه عندما اقترحوا مصطلحات بديلة مثل المنظور والرؤية. ويستلهم مصطلح البؤرة السردية من كلينث بروكسن ووارين. وانطلاقاً من هذا يميز جينيت بين ثلاث حالات من التبئير هي:

. التبئير صفر **(Focalisation Zèro)**: هو التبئير الذي يشمل مجمل الكتابة الكلاسيكية ويهيمن فيه الراوي العليم **(Narrateur omniscient)**

. التبئير الداخلي **(Focalisation Interne)**: وهو تبئير تتضح فيه وجهات نظر الشخصيات إزاء موقف واحد، كما أن السارد لا يصف الشخصية البؤرية ولا يشير إليها من الخارج.

. التبئير الخارجي **(Focalisation Externe)**: وهو تبئير يقوم به شاهد خارج عن الأحداث(43).

وهكذا نصل إلى التقسيم الثلاثي الشبيه لما قدمه تودوروف كما رأينا سابقاً، إلا أن ما يميز جينيت هو الحيوية التي تختص بها هذه التبئيرات. من حيث إنها لا تختص بالنص، بمعنى أن التبئير الداخلي قد يكون في مقطع يليه تبئير خارجي والعكس بالعكس.

كما أن جينيت يقدم في سياق حديثه عن التبئير ما يسميه التعددية الصيغية، التي يمكن أن تتقاطع أو تتناوب داخل السرد. وهذا التعدد

يتيح للقارئ حرية الحركة، كما يمكنه من التفاعل المتنوع مع الأبعاد الخارجية والداخلية، سواء بالنسبة للشخصيات أو للسارد.

I . 3 . 9 ـ الصوت السردي (Voix Narrative):

يكمل جينيت القسم الثاني من مقولته المتعلقة بـ "من يرى؟" و "من يتكلم؟"، بطرح إجراء منهجي يخص المقام السردي أو الهيئة السردية **(Instance Narrative)**، التي يمثلها شخص السارد؛ وبحثنا هنا يتجاوز السارد المحدد بوجهة النظر، لأن الوضعية السردية هي شيء آخر، هي مجموع معقد يتجاوز التحليل والوصف، إنه يكمن في العلاقة الوطيدة التي تربط الفعل السردي بعناصره المتعارضة، والمتفاعلة المحددة في الزمان والمكان، وعلاقته بأوضاع سردية أخرى، متضمنة داخل القصة نفسها، ويتصل المقام السردي ببعد زمني يحدد موقعه من القصة. وهكذا نجد أن السرد من منظور زمني، يكون في الأغلب فعلاً لاحقاً لما يقوم به المقام السردي. غير أن هناك علاقات أخرى يكون فيها المقام لاحقاً، أو متواقتاً، أو متعدداً. ويميز جينيت في هذا الصدد أربع حالات مبنية على أساس العلاقة بين المقام السردي والزمن، هي:

. السرد اللاحق على الحدث **(Ultèrieure)**: مثله الرواية الكلاسيكية التي يقع زمنها في صيغة الماضي.

. السرد السابق **(antèrieure)**: ومثله الرواية المبنية على التنبؤ وزمنها المستقبل.

. السرد المتواقت **(Simultanèe)**: ومثله الرواية المبنية على الزمن المضارع، كما في حالات البث المباشر عبر الراديو أو التلفزيون.

. السرد المتعدد المقامات **(Complexe)**(44): ومثله الرواية الرسائلية، حيث يتم الجمع بين القصص والحوار الداخلي والتذكر والرؤية الحاضرة والمستقبلية.

كما يتضمن الصوت السردي، بالإضافة للمقام السردي والزمن، عنصراً آخر هو الشخص المتكلم في القصة، وعلاقته بهذه القصة، وهذا ليس عن منظور الرؤية أو المسافة، بل من خلال وضع السارد داخل القصة أو خارجها، ومن خلال مستواه السردي أيضاً. ويحدد جينيت أربع حالات لنظام السارد، هي:

أ . سارد خارج القصة (غيري القصة): ونموذجه هوميروس، فهو سارد من الدرجة الأولى، يروي قصة هو خارج عنها . وظيفة توجيه.

ب . سارد خارج القصة (مثلي القصة): ونموذجه سارد من الدرجة الأولى، يروي قصته الخاصة الذاتية . وظيفة الشرح.

ج . سارد داخل القصة (غيري القصة): ونموذجه شهرزاد ساردة من الدرجة الثانية، تروي قصصاً هي غائبة عنها عموماً . وظيفة شعرية.

د . سارد داخل القصة (مثلي القصة): ونموذجه عوليس في إلياذة هوميروس، حيث إن

سارداً من الدرجة الثانية يروي قصته الخاصة (45) . وظيفة توثيقية.

كما يشير جينيت إلى عنصر آخر هو مستوى الصوت السردي، هو شكل البطل السارد، الذي تتميز به النصوص السردية ذات الخصوصية السيرية. بالإضافة إلى عنصر أخير يتشكل منه الصوت السردي هو المسرود له **(Le narrataire)**، وقد يكون هذا العنصر إما داخلياً في الحكاية أو خارجاً عنها، وفي هذه الحال قد يلتبس مع القارئ الضمني (46).

ولعل هذا الاهتمام بالقارئ لم تتم الإشارة إليه بصورة كافية في البحث المنهجي الدقيق الذي صاغه جينيت للوضعيات السردية المختلفة، إلا أنه سعى لتصحيح ذلك لاحقاً.

وإذا كنا قد أطلنا في تقديم مقترحات جيرار جينيت في مقاربة النص السردي، فلأن ذلك يعود بالتأكيد بالفائدة على المستوى الثاني من هذا الباب، المتعلق بتلقي النقد البنيوي للنص السردي في الفضاء الثقافي العربي، والذي لا تخلو أي دراسة فيه من الملاحظات والتحديدات المنهجية للنقاد والباحث جيرار جينيت.

وتأتي أهمية مقترحات هذا الناقد في كونها تلبي الحاجة إلى نظرية منهجية للرواية، تتناول المصطلحات الأساسية، مثل وجهة النظر، والراوي العليم، والسرد بضمير الغائب.

وفكرة وجهة النظر وتحويلها إلى مفهوم البؤرة، الذي يفرق بين الراوي والرائي، وبين البؤرة والقص، يعد أحد الإنجازات الكبرى التي قام بها على صعيد مراجعة موضوع وجهة النظر (47).

ويعد هذا الجهد المعرفي التنظيري والمنهجي والإجرائي الذي قدمه جينيت، حلقة ضمن سلسلة المسار البنيوي لمقاربة النص السردي.

الهوامش:

. عبد الجليل الأزدي محمد معتصم: مقدمة ترجمة خطاب الحكاية، منشورات الاختلاف ط3 الجزائر .2003

- Gèrard Genette: FigureIII editions du Seuil. 1972. page 13.

. فؤاد أبو منصور النقد البنيوي، ص .186

. روبرت شولز: البنيوية في الأدب: ترجمة من عيود. اتحاد الكتاب العرب 1984 ص .181

. جبرار جينيت: خطاب الحكاية: ترجمة محمد معتصم وآخرون. منشورات الاختلاف ص .14

. روبير شولز : البنيوية في الأدب ص 183.

- Gèrard Genette: Frontière du rècit in Communication n 08 ed 1966. Page 160.

- Gèrard Genette: Frontière du rècit in Communication n 08 ed 1966. Page 162.

- Gèrard Genette: Figure 2 Seuil 1969 page 57.

1 . عمر عيلان: والإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي منشورات جامعة قسنطينة 2001 ص 220.

1- Gerard Genette: Frontières du Rècit Page 164.

1 . إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس الشركة المغربية للناشرين 1982، ص 1980.

3- Emile Benveniste: Problèmes de linguistique Gènèrale. Gallimard paris 1966 Page 201-202.

4- G.Genette: Figure ll. Page 66.

5- G.Genette: Frontière du Rècit Communication n 08. Page 169.

6- G.Genette: Figures 03p:71.

7- G.Genette: Figures iii p: 71.

8- Ibid: p: 74.

9- Ibid: page 76.

0- Ibid: p:85.

1- Ibid: p: 89.

2- Figures 02: D’un rècit Baroque, Seuil 1969. Page 202.

2 . في كتابه أشكال 02 يقترح جينيت مصطلح **Mètadiègètique** وهو ما يوائمه مصطلح القصة الغيرية الذي صاغه مترجمو كتاب خطاب الحكاية (ورد ذكره سابقاً).

دراسة نوعية في ضمائر قصيدة محمود درويش

((تلك صورتها.. وهذا انتحار العاشق))

ممدوح السكاف

يعمد الشاعر محمود درويش في هذه القصيدة إلى استعمال عدد من الضمائر المتنوعة بين مخاطب وغائب ومتكلم ويوظفها في سبيل خدمة وحدة الشعور العام الجمعي للإنسان المشرّد المنفي من وطنه فلسطين بفعل الاحتلال الصهيوني له، فالشاعر المغني يتحدث هنا باسم الشعب الفلسطيني الممزق والمهان بعد أن خسر أرضه ووجوده وجميع هذه الضمائر وغيرها تتحد في النهاية التراجيدية لمأساة النزوح وتتداخل في شخصية الشاعر الرمزية التي تعبر عن الواحد الكلّ وتمثل نموذج "البطل المناضل".

تنتظم هذه القصيدة ثلاثة ضمائر رئيسة يتمحور حولها بناؤها القصصي ويستمد منها قدرته على التنامي والتصاعد نحو "العقدة" ثم الارفضاض في حركة مطردة متكررة تسير على نمط المد والجزر ضمن عالم من الحوارات الخارجية (قال . قلت . قالوا . قلنا) وفي إطار مساحة نوعية من المونولوجات النفسية الداخلية تنصبّ بجماعها في صيغة من السرد الحكائيّ المشوّق أحياناً وقالب من الوصف الشعري الأخاذّ أحياناً أخرى وتنصهر كليّاتها في وحدة الأجناس الأدبية وقدرتها عن طريق التفاعل العضوي الذاتي على تشكيل جنين جنس أدبي جديد يتوالد من رحم التجربة، وتحل فيه مفرداتها الفنية في التناول والصياغة ويعبر عن معطى أدبي مستحدث قادر على تمثل دينامية العصر الحديث وتطوراته التقنية في مختلف مجالات الحياة وانعكاس هذه التطورات على فن الأدب بوجه خاص.

هذه الضمائر الثلاثة التي ألمحنا إليها آنفاً، إنما تمثل ضمائر البطولة في بناء القصيدة الفنيّ، وسنحاول في هذه المراجعة التحليلية أن نحدد فيما يلي هوية كل منها وصفاته ودلالاته التاريخية والمعنوية ودوره على صعيد الفعل والحركة وقدرته على تمثل عضويات الشخصية على المستوى الإنساني وعلى المستوى الدلالي أي على صورة الواقع وعلى صورة المثال.

1 ـ ضمير البطل:

وهو راوي القصيدة وشاعرها والمعلق على أحداثها . يأخذ دور الجوقة في المسرحية اليونانية القديمة . وتقدّمه القصيدة في إطار ضمير المتكلم، بمختلف تنويعاته وصياغاته وتبدلاته الموشورية وخاصة في مقطعها الأول، وهو يمثل الفلسطيني المشرد الراغب في العودة إلى أرضه المستلبة بعد تحريرها من غاصبيها، ويتحدث بصيغة المضارع المفردة التي هي لغة الدراما والمبدوءة بألف المضارعة المهموزة (أريد . أعرف . أشتهي . أرتدي) ويمثل الأنا الشعرية، ويقتحمه في أثناء تدفقه السردي للحدث القصيدي مونولوج داخلي عن طريق التداعيات الحلمية أو التعليقات الخارجية فينتقل الشاعر به من عالم الحاضر المفرد الموجود إلى عالم الماضي المفرد الغائب، وهذا الاقتحام من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب إنما يتكرر بالطريقة نفسها صياغةً تعبيريةً وموسيقا تقطيعيةً في التداوير الثلاثة على الشكل التالي كما أسلفنا:

وأريد أن أتقمَّص الأشجار:
(قد كَذِبَ المساءُ عليه).
أشهد أنني غطّيته بالصمتِ قرب البحرْ
وأريد أن أتقمص الأسوار
(قد كذب النخيل عليه)
أشهد أنه وجد الرصاصة
وأريد أن أتقمص الحراس
(قد كذب الربيع عليه)
أشهد أنه عرف البداية.

وتقدم القصيدة ضمير البطل هذا الذي يمكن أن نطلق عليه تعريف أو اصطلاح (هو) بصورة نبي يستشرف الحوادث ويرهص بها (كنت أعرف أن يوماً ما سيأتي) وفدائي يقاوم ويستشهد في سبيل قضيته (كنت شاهده وشاهدها وصرت شهيدة وشهيدها) (آتي من الشهداء إلى الشهداء) وبطل أسطوري يصارع البحر والعواصف ومفاجآت القدر (لكم انتصارات ولي حلم، دمي يمشي واتبعه إليها . لكم انتصارات ولي يوم وخطواتها، فيا دَمي اختصرني ما استطعت) وعاشق يفنى في حبيبته . طبعاً هي الأرض أو فلسطين . حتى العظم، ويزخر بشهوة جنسية لافحة لا تجد سبيلاً إلى الانقضاء والانطفاء إلاّ في احتضان المعشوقة والالتحام بها حتى الموت، (أحب يمامةً سميّتها بلداً) ومتصوف، كل شيء يحل في جسده وجسد حبيبته حتى الذوبان ورعشة الحشرجة:

قد قالت لنا الأيامُ
تلتقيان، تلتحمان، تنهمران
قلتُ: لها انفجارات،
كأن البرتقال لهيبها الأبدي
تنفجرين تنفجرينَ في
صدري وذاكرتي

وأقفز من شظاياك الطليقة وردةً
ورصاصة أولى
وعصفوراً على الأفق المجاوز..

وكما يمزج ضمير البطل (هو) حالة المتكلم بالمخاطب، على الرغم من طغيان حالة حضور (الأنا) الفاعلة في مسار القصيدة من أولها إلى آخرها بشكل مزدحم ومفرط في الذاتية ويدل على نرجسية مطلقة واعتداد شخصاني وثقة لا نهائية بالنفس مبالغ فيها وقد لا تكون مسوغة، كذلك فإن ضمير المتكلم الغائب يندغم بضمير الحاضر المخاطب أو ينحرق فيه تعبيراً عن تداخل الصورة . الواقع، بالصورة . الحلم، والشعورية باللاشعورية، والسلب بالإيجاب، والداخل بالخارج، كل ذلك في لعبة أسلوبية تعتمد على المقابلة اللفظية الحديثة لتوكيد نظر (البرّاني) بـ (الجوّاني) وكشف مرآة الأعماق والتحديق في أغوارها:

سجّان يا سجّان، لي وجه يحاول أن يراني
لي وجه أحاول أن أراه

ثم عندما يشتد الحصار وتضغط الأنشوطة على ضمير البطل الراوي (هو) . أي الفلسطيني المشرّد . الحاضر في نفسه حضوراً أساسياً متمركزاً على نقطة ثقل أساسية هي أنه صاحب قضية وحق مستلب يناضل من أجل استرجاعه، والغائب في نفوس أغلبية الضمير العالمي غياباً محزناً، والمسكون بآثار الدعاية الصهيونية الكاذبة (إنهم عرب بداة جهلة متخلفون قذرون، ما يزالون يسكنون الخيام ويريدون طردنا من أرضنا التي عدنا إليها بعد مئات السنين من التيه، ويتطلعون . وهم الهمج المتوحشون . إلى رمينا في البحر وجعل أجسادنا طعماً للأسماك) أقول عندما يشتد مثل هذا الحصار من كل جانب وجهة على ضمير تتداخل الضمائر المتكلمة فرديّها وجماعيّها بعضها ببعضها الآخر في ذات هذا البطل حتى يصبح الغائب هو المتكلم والعكس صحيح كذلك... تضيع الهويّات والمسميات وتمحي العلامات والقسمات وتغور الدلائل والمدلولات وتزول الحدود وتتهدم السدود:

أنا المتكلم الغائب / سأنتظر انتظاري كنت أعرفني

أنا المتكلم الغائب / يغيب . رأيت عينيها . شهدت سقوط نافذتي

عادوا إلى يافا وما عدنا

قال لي أو قلت لي: أنتم مظاهرة البروق وهم نشيد الاعتدال

بيني وبينك . نحن . فلنذهب لنلغينا ويتّحد الوداع

2 ـ ضمير البطلة:

وهي قطب الرحى الثاني في القصيدة وجوهر ديالكتيكها حيث تدور حولها الأحداث المضادة وتستقطب اهتمام الشاعر البطل وتعيش في وعيه ولا وعيه وتمثل طموحه وغضبه واحباطه من جانب ورؤيته الإيجابية المعانقة للتفاؤل والأمل والإشراق الروحي من جانب آخر. وقدّمتها القصيدة في إطار الضمير المخاطب على الأغلب، وعلى الأقل في إطار الضمير الغائب وهي تمثل الحبيبة الضائعة الغريبة المفقودة الحزينة التي اختطفها أعداء حبيبها وسلبوها حريتها وسيادتها حين لم يستطع (هو) الحفاظ عليها وصيانة وجودها لأسباب أغلبها

خارج عن حدود إرادته وظروف أوضاعه.

والحضور الشخصي كفاعلية فاعلة لهذه البطلة محدود في القصيدة فهذه الحبيبة يتحدث عنها الشاعر أو البطل أو العاشق من منظوره هو وحسب قناعاته وإيديولوجيته وتصوراته الذاتية والموضوعية ويقدمها من زاويته هو ولا تتحدث هي عن نفسها مطلقاً أي ليس لها نجاواها أو همومها ومونولوجاتها فعلياً وفنياً في بنية القصيدة على عكس شخصية البطل الذي يطرح نفسه على المستويين: الحاضر كوجود عن طريق السرد والوصف والماضي كذكرى عن طريق النجوى أو (المّنلَجَة).

وتقدّم لنا القصيدة أو بالأحرى الشاعر ضمير البطلة هذه الذي يمكن أن نطلق عليه تعريف أو اصطلاح (هي) بصورة الحبيبة الحريصة على بقاء بكارتها مصانة انتظاراً لافتضاضها من قبل الحبيب (هم يبحثون عن البكارة ويمارسون الغزو في خلجان جسمك) أو بصورة الأرض الخصبة المعطاء (حدقت في جرحي وقمحك . للأشعة فيهما وطن يدافع عن مسافته) أو صورة المدينة المهدمة أو الصامدة (موتي أو اختصري هنا موتاك . كوني ياسميناً أو قذيفة . والحلم يأخذ شكله فيخاف لكن المدينة واقفة، في قمة الجرح الجديد وفي انفجار العاصفة) وصورة البحر اللانهائي (ولي زنزانة جنسية كالبحر قال حبيبتي موج وأمضى عمره في الحائط المتموّج...).

وتنوّع القصيدة تقديم ضمير البطلة في أزمنة الفعل وصياغاته، فيتحدث عنها الشاعر ويصورها بحالة الماضي عندما يريد طرحها أمامنا كمستلبة من جرّاء قدرها الغاشم وبصيغة المضارع (الحاضر أو المستقبل) عندما يريد طرحها أمامنا كمقاومة صامدة ضد أعدائها، وبصورة الأمر عندما يريد التعبير عن التوحد بها والاندماج في ذاتها وغنائها بشكل شاعري:

واخرجي من أي ضلع خنجراً أو سوسنة

وادخلي في أي ضلع خنجراً أو سوسنة

وفي لحظة العشق المتناهي والحلول المستسلم يتداخل ضمير البطلة (هي) في وحدة جنسية منصهرة في ذاتها الذاتية تعبر عن جسدانية روحية مرتعشة وبرعمة أرضية منسكبة تتسلل أضواؤها الساطعة إلى بنية اللغة بتجلياتها المختلفة وإلى فلسفة العلاقة بين الضمائر التي تتوازن في الأنساق اللغوية توازناً فنياً مدهشاً يعطي أفقاً موسيقياً ومعنوياً لا يحد من الغرابة التركيبية التي لا يمكن أن تأتي بشكل مصادف، وانما هي نتيجة شغل شعري خفيّ كما في قول الشاعر مثلاً:

(وقفت كعادتها فعاد من انحناءتها إلى قدميه)

ويعبر الشاعر عن صيرورة الاندماج بين الضمائر وحلولها في بعضها بعضاً وانصهارها في بوتقة التجدد والتغير والتحوّل عبر عملية ولادة بنيوية جديدة عندما يجعل الضمير (هو) يصبح (أنا) في مثل قوله:

هو أنتِ

أنتِ أنا

يغيب الحاضر العلني

يأتي الغائب السريّ

يلتحمان، يتّحدان، في المتكلم

المفقود

بين البحر والأشجار والمدن الذليله..

ويكبر حجم (هو) الذي يمثل ضمير البطل ويتسع وجوده وتتمدد مرتسماته إلى أن يصبح في القصيدة رمزاً لـ (هم) أي الرجال الفاعلين في كل عملية جنسية، يعني (حربية) ويكبر حجم (هي) التي تمثل ضمير البطلة ويتسع وجودها وتتمدد مرتسماتها إلى أن تصبح في القصيدة رمزاً لـ (هنّ) أي النساء المفعولات بهنّ في مثل هذه العملية التي يُمْثِّلْنَ فيها دور المشارك المتلقي (أي الأرض التي ستتحرر بحرثها) وبذلك تتحقق مقولة جدلية الجنس التي تمثل في التحليل الأخير نوعاً من الحلول الجسداني والمشاركة الوجدانية والثنائية المتكاملة بين قطبي الذكورة والأنوثة:

وأصدق الراوي وأنكسر:

الرجال

يبقون كالندم.. الخطيئة

والبنفسج فوق أجساد النساء

وأصدّق الراوي وأنفجر

النساءُ

يذهبن كالعنب.. الغبار

وضربة الحمى

على الذكرى، وأجساد الرجل.

3 ـ ضمير العدو:

وهو ضمير مناوئ، كاره لكل من ضمير البطل وضمير البطلة، يمثل السلبية في أقصى حالاتها، والبغض في أجلى صوره، عندما يجهد في تحقيق إبعاد العاشقين (هو وهي) ضميري الموقفين المتكاملين عن بعضهما بعضاً لئلا يتجسد باقترابهما من نقطة الصفر تحررهما من أسره ووجودهما الفعلي، ويقف حائلاً، مانعاً وسداً عالياً، أمام رغبة أي منهما بلقاء الآخر أو نضاله في سبيل ذلك، لأنه قوي مدجج بأسلحة متنوعة مادية ومعنوية. لكن حضوره على ورق القصيدة ذكراً وفاعليةً حضور محدود مقنن على الرغم من أنه يمثل جرثومة الداء وأصل البلاء في الحركة الجدلية وصراع البقاء في العالم الفكري لتشكيل القصيدة حياتياً: إنه العدو الصهيوني العنصري الغاشم بمختلف أشكاله وصوره، وصفاته، العدو الذي يقف صخرة صلدة في وجه عودة العاشق (هو) . الفلسطيني المشرد . إلى معشوقته (هي) . أرضه المستباحة فلسطين . ويحارب على كل الجبهات للقضاء عليه (هو) والإبقاء عليها (هي) لتصبح معشوقة الصهاينة. ويتبدل اسمها من فلسطين إلى إسرائيل وتفقد هويتها العربية وانتماءها القومي وتسقط في أغلال الاحتلال وتذوب في ماهيّته.

وتقدم القصيدة هذه الضمير أحياناً بصيغة جمع المذكر وأحياناً قليلة بصيغة المفرد المذكرة، أي (أنا) بصيغة (هم) و(أنا) بصيغة (هو) كضميرين ملحقين بالأفعال، فهي تعني الفاتحين المحتلين (رأيت الذكريات من شباك جارتنا وتسقط في جيوب الفاتحين) وتعني كذلك الغزاة البرابرة الذين أجلوا شعباً عن أرضه وشرّدوه في أصقاع العالم وسرقوا وطنه وأقاموا به (والغزاة يمشطون يديك من آثار ظهري) وتعني في صوره ثالثة أولئك القراصنة البدائيين الذين استباحوا بحر الوطن المستلب وخلجانه (فاحتفل القراصنة البدائيون والمتحضرون بجثة) وعندما تقدم القصيدة صورة هذا الضمير على شكل

(هو) تقدمه مرة كسجان يحاور صمت معتقله فلا يجيبه (حاور السجان صمتي، برتقالاً، قال صمتي هذه لغتي وأرّختُ اللقاء) ومرة أخرى على هيئة جلاد يحارب الذكريات ويمنع مسجونيه ومجلوديه من ممارستها (النهر يعفيني من التاريخ والجلاد أعفاني من الذكرى).

لكن القصيدة . بفهم مبكر من الشاعر لنفسية العدو وقدراته وعدم الاستهانة بها (فِعلَ العرب حكومات وشعباً بعد نكبة عام 1948) لم تقدم هذا الضمير أبداً على أنه جبان خائف أو ضعيف متشرذم غير واثق من نفسه ومن آلته الحربية، بل قدمته دائماً . برؤيتها الاستشرافية العقلانية الموضوعية . في صورة إيجابية لصالحه وصالح منافعه ومكاسبه، سلبية نسبياً . للعرب وليس لصالحهم وصالح استردادهم حقوقهم المغتصبة من قبل الكيان الصهيوني العدواني المتغطرس.

(*) اعتمدت في دراستي هذه القصيدة المنشورة في مجلة (شؤون فلسطينية) ع 42/41/ والصادرة لاحقاً عن مركز الأبحاث في منظمة التحرير الفلسطينية ضمن كُرّاس مستقل عام 1975.

109

الجمالية في شعر كمال فوزي الشرابي

د. نزار بني المرجة

كنت ومازلت واحداً من المتابعين لإبداعات الشاعر العربي الكبير كمال فوزي الشرابي، ليس لأنه واحد من أعلام الشعر العربي في سورية، وليس لأنه من أبرز رواد الشعر الحر في سورية بل في الوطن العربي، ذلك أنني أعتقد أن ظلماً تاريخياً قد حصل بحقه، مثلما يحصل في الكثير من الأمور، وربما كان من الصعب تصحيحه، ويتمثل ذلك الظلم في قول النقاد والمؤرخين أن بدر شاكر السياب ونازك الملائكة هما أول من كتب الشعر الحر، في النصف الثاني من أربعينات القرن الماضي، وحقيقة الأمر أن شاعرنا كمال الشرابي وزميله الشاعر الراحل الدكتور علي ناصر، هما أول من أطلق العنان للشعر الحر عبر مجلة - القيثارة - التي أصدرها شاعرنا في اللاذقية في عام 1946،

والتي خلفت مجلة . أبولو . التي كانت تصدر في القاهرة، وأسهمت في انطلاقه الحركة الشعرية العربية الحديثة..، والنقاد العرب بالتالي مدعوون لتصحيح تأريخ الشرارة الأولى للقصيدة العربية الجديدة على يد شاعرنا الكبير كمال فوزي الشرابي، ففي ذلك إعادة للحق إلى نصابه، مع تقديرنا العميق للتجربة الإبداعية العملاقة للسياب والملائكة.

وغير بعيد عن متابعتي لإبداعات الشاعر الكبير الشرابي، التي نطالعها هنا وهناك في العديد من الدوريات الأدبية والفكرية والثقافية المحلية والعربية، فقد كنت محظوظاً لمبادرة صاحبة . دار الغد للنشر والترجمة والتوزيع . السيدة الدكتورة ندى خباز، لمبادرتها لإصدار أول عمل شعري مشترك بعنوان . قصائد حب

دمشقية[3] . ليكون لي شرف المشاركة مع الأستاذ الشرابي وثلاثة شعراء سوريين آخرين وهم: مازن محملجي . ياسر الأطرش . عبد الرحمن الإبراهيم، حيث قدم لذلك العمل الأستاذ محمد مطيع شخاشيرو، وكان إصداراً شعرياً متميزاً بحق.

وغير بعيد عن ذلك أيضاً، تلك الفرص النادرة التي جمعتني مع الشاعر الكبير الشرابي، حيث شاركنا معاً وبرفقة الروائي مالك عزام، بتقديم عدة أمسيات أدبية كان عدد منها في ربوع جبل العرب الأشم..، حيث أتاحت لي صحبة الطريق وزياراتي الشخصية للأستاذ الشرابي في منزله فيما بعد فرصة التعرف عن كثب على شخصية ذلك المبدع الكبير، والتي رأيت من خلالها ذلك الانسجام اللافت بين حياة الشاعر وشعره...، وذلك التطابق المميز بين ما خطه ويخطه يراعه المبدع وبين أحاسيسه ومشاعره وسلوكه، ليكون شعره بالتالي المرآة بل الصورة الحقيقية لهذا الشاعر المبدع الأصيل.

ويأتي اختياري لإلقاء الضوء على موضوعة الجمال في شعر الشرابي، تلبية عفوية لرغبة وانطباع شخصي ترسخ لدي، حول الجانب الجمالي الذي يستحق الوقوف عنده طويلاً في تلك التجربة الشعرية الخلاقة...

يرى شيلر أن ((الجمال صورة حية، وأن الوعي بالصور الحية أول خطوة ضرورية تؤدي إلى تجربة الحرية، وأن التأمل الجمالي هو أول نزعة متحررة للإنسان نحو الكون)).

ويؤمن عدد من المفكرين الجماليين بأن (الأثر الفني إفراغ لطاقة عاطفية... والفن تعبير عن خيال وتصوير وهو امتلاك لناصية الأحلام، وهو بمثابة حلم يقظة، والإبداع الفني بصفته ابن الحساسية المرهفة، يقودنا من الحلم إلى الواقع، وهو إذاً بمثابة انفجار لا شعوري، والفن بالنتيجة مملكة تتوسط بين الحقيقة والخيال[4]).

ويعتقد أرسطو بأن (العمل الفني يمثل لدى المبدع تخليصاً من الطاقة الشعورية[5])

ويرى الدكتور سامي الدروبي بأن (الخلق الفني يولد الرضى الجمالي[6])أما دراكاليدس فيقول: (الفنان يسعى من خلال خياله وآثاره إلى إرواء رغباته الباطنة[7]).

ومنذ ديوانه الأول "قبل لا تنتهي" الذي صدر عام 1961 لتنفد طبعته بعد أشهر قليلة، فقد ظل الشرابي أميناً لموضوعات أثيرة، تدور حولها قصائده حتى اليوم وهي:

(الغزل . وصف الطبيعة . التعبير عن أحاسيس النفس بشكل مرهف . التطلع إلى كيان أفضل . التغني بجمال الوطن)، وقد ساق الأستاذ الشرابي همومه تلك عبر عشرات بل

---

(3) "قصائد حب دمشقية" . الجزء الأول . دار الغد . ط1 . دمشق . 2000م.

(4) علم الجمال والنقد، زهدي، بشير . المطبعة الجديدة، دمشق 1982، ص 129.

(5) المرجع السابق ص 129.

(6) المرجع السابق ص 130.

(7) المرجع السابق ص 130.

مئات النصوص الشعرية والغنائية المتسمة بالرمزية تارة والألفاظ العذبة والطروحات الفكرية الجريئة قياساً للسائد، إيماناً منه بأن للشعر رسالة اجتماعية ووطنية سامية قادت إلى إنتاج كل ما هو جميل ومؤثر في مساحات الفكر والشعور، ليسهم بالنتيجة في وضع لبنة حقيقية في مدماك التراث الحضاري للوطن والأمة والإنسانية...، من زاوية كون الإبداع الفني والأدبي، إنما يمثل التعبير الأجمل عن المثل الإنسانية..، من زاوية كون الإبداع الفني والأدبي، إنما يمثل التعبير الأجمل عن المثل الإنسانية العليا، وعبر ذلك الإبداع أيضاً يتجسد صراع الإنسان ضد الفناء والعدم، حيث يبقى حلم الفنان أن يجسد ذاته وأفكاره وأحلامه في أعماله الفنية والأدبية...

نماذج: وفي إطار بحثنا عن العوالم الجمالية في شعر المبدع كمال فوزي الشرابي تمثل النماذج التالية المختارة بطريقة أقرب إلى طريقة العينة العشوائية . شواهد حية على الدرجة الجمالية العالية التي تميز بها نتاج شاعرنا، تلك الجمالية التي نصادف فيها الألوان والموسيقا والعبارات الرشيقة التي تبوح بمكنونات الروح والنفس....

وأجد نفسي مشدوداً بقوة إلى النموذج الأول التالي وهو قصيدته . لوحات ملونة[8] . واختار منها المقطعين الأول والثاني:

. المقطع الأول بعنوان (العش والعرش) يقول فيه:

قَشَّةً في إثرِ قَشهْ
يبتني الطائرُ عُشَّهُ
وأنا منذ التقينا
ليلةً من بعد ليله،
واحترقنا وانتشينا
قبلةً في إثرِ قُبلهْ،
رعشةً في إثرِ رعشهْ
أنا من سحركِ
في قلبيَ عمرّتُ
لهذا الحبّ عرشهْ.

. المقطع الثاني بعنوان (دوار الشمس) يقول فيه:

أنتِ لي أحلى ملاكِ
أينما وجهتُ عينيَّ أراكِ
كلمةٌ منكِ ويغدو العمُر
لوحاتٍ مضيئاتٍ،
وأشواقُ الهوى
معزفَ همسْ.
أنا في حبكِ، يا أشهى الصبايا،
زهرُ دوّارٍ وأنتِ الشمسْ.

ولأن قصائد ونصوص الشاعر كمال فوزي الشرابي تمثل لوحات حقيقية، كون عناصرها وألوانها مستمدة من الطبيعة والأحاسيس والشعور، فلا بأس من التوقف عند نص مقطعي آخر بعنوان (ثلاث قصائد[9]) يقول فيها:

(1) ـ آتٍ إليكِ

آتٍ إليكِ كما النسيمُ يضمُّ مسكبةَ الزَّهَرْ
آتٍ إليكِ كنجمةٍ زرقاءَ يفرحها السفرْ

---

[8] ملحق الثورة الثقافي . العدد 457 . 19/ 4/ 2005.

[9] مجلة "فنون" العدد 1240 . 21/ 1/ 2004.

كغناء شحرورٍ يبوحُ بحبه وقتَ السحرْ
كشعاعِ شمسٍ دافئٍ يرويك بالقُبلِ الغُرَرْ

***

آتٍ إليكِ أنا وأنتِ نعيشُ لحناً في الوتَرْ
الشوقُ يعزفنا وتُسكرنا حلاوات السمرْ
منا الصباحُ وسحرُ ريشتهِ وألوانُ الصورْ
آتٍ إليكِ كما السما تصحو لتحتضنَ القمرْ

(2) . عمري الجميل

عمري الجميلُ مودَّةٌ
أعوامُه ضاعت مجرَّهْ
كلُّ المصائبِ لا تساوي
من عيوني طيفَ عبرهْ
لا يومَ عندي للأسى
بل كلُّ أيامي مسرَّه
إني وقفتُ على التسامح
والرضى قَلَمي وحِبْرَهْ
للحبِّ وقتي كلُّه
لا، ليس لي وقتٌ لأكرهْ

(3) ـ حديث الحبيبة

حديثُكِ كلُّه شعرُ . كروضٍ لفَّه الزهرُ
كبحرٍ هادئ الأمواج . يسري فوقه البدرُ

وتبقى للحكمة والإرادة والتصميم على خوض معارك الوجود والحياة، الدور الهام في حياة الشعر وشعره، تجسيداً للمبادئ الخيرة التي يؤمن بها ودفاعاً عنها، يقول في قصيدته (تأملات)، ورغم كون الموضوع يدور حول قناعات وأفكار، فإننا نلحظ جمالية عالية في الصور الشعرية الواردة في نصها التالي:

لا ترضخنَّ كما العبيدْ
للهمِّ والألمِ العنيدْ
بعْثَرِ كأوراقِ الخريفِ
مخاوف الوهمِ الوليدْ
فالوهمُ أقتلُ للفتى
من طعنة السيف الحديدْ(10)
كنْ كالجبالِ الشُمِّ
تهزأ بالشواطئ من بعيدْ
كالسنديانة ليس تقصفُها
الرياحُ ولا الجليدْ
فالعمرُ وقفةُ عنفوانٍ
والردى نصرُ الشهيدْ

***

كُنْ أنتَ عِمْلاقَ الوجودِ
ونسره العالي الوحيدْ
واجِهِ مصيرك بالكفاحِ
الشّهْمِ والعزمِ الأكيدْ

(10) الأسبوع الأدبي.

فاخْرُقْه وافتحْ كُوَّةً
للضوءِ والأملِ الرغيدْ
وابدأ حياتَك من جديدْ

الشرابي والجمال:

يمثل الجمال قضية ومحور اهتمامٍ لافت في حياة شاعرنا وشعره، ولا أدل على ذلك من محاكاته لمقولة [إن الله جميل ويحب الجمال]، بقوله في مقطع بعنوان . رعشة الجمال[11]:

يُرعِشُني الجمالُ،
كأنني شجيرهْ،
كأنني بُحَيْرهْ،
في ملعب النّسامِ،
يُرعِشُني الجمالُ،
ما سرُّه؟ ما هواهُ؟
أتعْبَتني يا سُؤالُ!
أرهقْتَني يا غرامي!
ماذا يكون الإلهُ
يا هل تُرى، لولاهُ؟

ويعزز ذلك قوله في قصيدة . الشاعر المغامر[12] . التي يعود تاريخ كتابتها إلى عام 1950 والتي يهديها إلى الشاعر عمر بن أبي ربيعة، وكأنه يتقمص شخصيته أو يعلن القتال تحت رايته ذاتها... راية الحب والجمال إذ يقول:

مُغامرةٌ، وأغنيةٌ جميلهْ
حياتي كلها، ومنىً نبيلهْ.
عتادي السيفُ، والأشعارُ زادي
وخمرُ الحبِّ خمرتيَ الأصيلهْ.
أهيم على الدروبِ ونارُ قلبي
دليلي، عَبْرَ رِحلتيَ الطويلهْ،
ووجُهة غزوتي أبداً جمالٌ،
ولُقيا عند خِدْرٍ أو خميلهْ،
حياتي كُلّها خَطَرٌ جميلٌ
يُفجِّرُ، في دمى مُتَعَ الرجولهْ.
وموتي في سبيلِ الحبِّ أحلى
مُنى قلبي، وأروعُها فضيلهْ.

وكأن سحر جمال السمراوات العربية يجمع بين الشاعرين الندين القباني والشرابي، فيطلق الأول على ديوانه الأول عنوان . قالت لي السمراء . ويضمن الثاني ديوانه الأول أيضاً، قصيدة متميزة بعنوان . سمراء[13] . يقول فيها:

سُمْرةٌ، خمريةُ الوهجِ، كألوانِ الظلالِ،
كالمساءِ الأسمرِ الصاعدِ من نبعِ الزوالِ.
سكبتها راحةُ الله على هذا الجمالِ،
فإذا وجهُكِ سِحْرُ السحرِ، أو سِحْرُ الكمالِ،

---

[11] المقطع الثاني من قصيدته لآلئ.
[12] ديوان "قبل لا تنتهي" . ط2 . دمشق 1996 . ص 36.
[13] ديوان "قبل لا تنتهي" . ط2 . دمشق 1996 . ص 182 . 183 . 184.

***

يا اسمراراً غزلتْهُ النارُ في نَولِ الليالي!

أنتِ أسكرتِ التلاوينَ وأسكرتِ الدوالي

مُذْ أرادتكِ يدُ اللهِ جمالاً للجمالِ!

ولأن الحب والحبيبة والجمال يصنعون تلك الملحمة التي يجد فيها الشاعر نفسه وذاته الشاعرة، يصور المبدع تفاصيل لوحة الحب الخالدة الجميلة وتوزع الأدوات فيها فيقول في قصيدته . أنتِ مجدي[14] .

أنا يا حلوتي مصّوِرُ هذا الحسنِ
في لوحةِ الخلودِ الجميلهْ
أستمدُّ الألوان من شَفَقِ الثغرِ
ومن غابةِ الشعور الظليلهْ
من قَوامٍ كُرمى له حطَّم المبدعُ
من بعدِ خلقهِ إزميلَهْ

***

أنا يا حلوتي مصورُ هذا الطهر
في لوحة الخلود النبيلهْ
لي منه نقاوة الحب والفن
ولي سكرة العفاف الطويلهْ
أنت فيها صحو السماوات ضاعت
في مداها آفاقيَ المجهولهْ

***

أنت مجدي، لولاك ما كان لي
ذكْرٌ على لوحة الخلود الجميلهْ!

ويجد الشاعر في الجمال في مرحلة مبكرة من تجربته الشعرية، ملاذاً مثالياً لهروبه من آلام الواقع، فها هو يقول في قصيدته "عارية في ضوء القمر[15]" التي تعود للعام 1945:

في مخابي روضك الرحب الجميل
أنا يغريني الرحيل
عبر أقواس الخميلات النواعمْ...
نكهة تطلق أحلامي
سامي الدروبي
على درب ظليلْ
يرتمي فيه شعوري
ويسيل
في لذاذات تطيل
عزلتي عن ألمٍ في الفكر جاثم

جمالية البيئة والمكان في شعر الشرابي:

إن الدراسة للتجربة المتميزة للشاعر كمال فوزي الشراب عبر عطاءاته وإبداعاته الشعرية على امتداد سبعةِ عقودٍ . أطال الله في عمره . لا بد له من التوقف عما تعنيه جمالية المكان، تلك التي تتداخل فيها مفردات الواقع بجماليات المشاعر والأحاسيس عبر موسيقى آسرة، تجعل من النص الشعري لوحةً جماليةً ناطقة بكل ما تعنيه الكلمة من معنى، ولصعوبة الإحاطة بالنماذج الغزيرة من تلك اللوحات التي تجسدها قصائد الشاعر، اسمح لنفسي باختيار ثلاث قصائد فقط تمثل الوسط الأكثر حميمية في حياة الشاعر وهي التي تحمل العناوين التالية (بيتنا .

---

[14] ديوان "قبل لا تنتهي" . ط2 . دمشق 1996 . ص 182 . 183 . 184.

[15] ديوان "قبلا لا تنتهي . ط2 . دمشق 1996 . ص 185 . 159.

بيت الحبيبة . غرفتنا[16])، والتي تحتشد فيها صور رائعة تمثل ذلك الانسجام الفريد بين جماليات المكان والزمان والشعور، ففي قصيدة (بيتنا) يقول:

بيتنا محراب شاعرْ
غارق بين الأزاهرْ
فوق تلٍ رائعِ الأحراجِ
...ورديِّ المناظرْ
تضحك الشمس على جدرانهِ
البيضِ الزواهرْ
وتحييه بواكيرُ النسيماتِ
العواطرْ...
ويناغيه إذا مرَّ
عليه كل طائرْ
فهو قصر كالأساطير،
خياليُّ المظاهرْ
*****
بيتنا عشٌ أنيقٌ
زخرفتهُ كفٌّ ساحرْ
مترفٌ، يغرق في
السجاد... في خزِّ الستائرْ
الكراسي فيه ديباجٌ
مُحلّى النقشِ، فاخرْ
وزواياه مصابيحٌ
ظليلاتٌ زواهرْ

بيتَنا.. يا بيتنا الفضيِّ
ترعاك المحاجرْ
بابكَ المفتوح ترحيبٌ
بلقيا كل زائرْ
بالهوى تعبق، بالنجوى
..بأطياب النوادرْ
أو بإصغاءٍ إلى
(سنفونيا)، أو شدوِ شاعرْ
فيه أُلهمتُ وغَنّيتُ
أغانيَّ السواحرْ
كل شيءٍ فيه هاني
كل شيء فيه طاهرْ
ليس للبهجة فيهِ
لا ولا للحب آخِرْ

ويبلغ وصفه بيت حبيبته الدمشقية درجة عالية متألقة من الوصف الذي تتداخل فيه تفاصيل البيت الدمشقي الجميل مع مشاعره الحميمية الصادقة تجاه البيت والحبيبة وصولاً إلى حب الوطن والاعتزاز بعراقته وأصالته، منها هو يقول:

بيتها في حينا الغافي
على شط الغديرْ
تحت أفق الغابة الزيتي
.. في السفح الخضيرِ
هادئ، في حضنه تبسم
أقواس الزهورِ

---
(16) ديوان "قبل لا تنتهي" . ط2 . دمشق 1996.

مشرئبٌ، أبيضُ الجدران،
ورديَّ الستورِ،
عرّشت فيه دوالٍ
بابلياتِ الخمورِ
واستطالت في فناءٍ
غارقٍ بين العطورِ
في مداه تعرّف البحرةُ
أنغامَ الدهورِ
وعلى كينايةٍ فيه
مُدلاةِ الشعور
تتلاقى في العشايا
كل أجواقِ الطيورِ
كلما جئتُ إليه
غرقت روحي بنورِ
***
بيتها في بؤبؤي يسكن
في دنيا شعوري
بيتها حلم الأساطيرِ
على مرِّ العصورِ

أُمويٌّ، من تراب المجدِ
في أرض العبيرِ

وأما في قصيدته . غرفتنا . فيسمو شاعرنا بوصفه لمملكة العاشقين وعرينهما، لتأتي القصيدة موشحة بألوان ومشاعر التماهي المطلق في رحلة الحب والعشق، فيقول:

غرفتنا مقصورة هاديةْ
في بيتنا الغافي على الرابيةْ؛
تعانق الأفقَ شبابيكُها
والمرجَ، والغابةَ، والساقيةْ؛
أثمنُ ما فيها، وما أقتني
صورتكِ المعبودةِ الغاليةْ،
علقتها، فوق سريري، لكي
تحرسني بالنظرة الحانية،
غرفتنا تحيا على نشوةٍ
زرقاء، من أطيابك الشاديه.
يا طيبها عشاً لنا هانئاً
يحضن أحلام الهوى الهانيهْ!

زيغريد هونكه

(... - 1420 هـ = ... - 1999م)

زيغريد هونكه: مستشرقة ألمانية اشتهرت بكتاباتها عن الحضارة الإسلامية. ولدت في مدينة كيل على ساحل بحر الشمال لوالد تاجر مشهور، كان يتردد عليه شعراء وكتاب وناشرون معروفون، ونشأت بين الكتب مما أفادها في ثقافتها. كانت تريد دراسة الموسيقى، لكنها فضلت الفلسفة والأدب الألماني وعلم النفس وعلم الأديان المقارن، ودرستها على كبار الأساتذة في جامعة فرايبورغ، ثم في جامعة برلين. ولما تخرجت عينت مساعدة لودفيغ كلاوس، أحد المستشرقين المتميزين مما أتاح لها فرصة الإطلاع على الثقافة الشرقية والتعمق بها. ثم تزوجت دبلوماسياً يتقن العربية. وظل إلى جانبها حتى آخر حياتها. حصلت على جائزتي كانط وشيلر الألمانيتين. وكرمتها جهات خارج بلادها، فمنحتها مصر وسام النجمة الكبرى وهو أعلى أوسمتها. من كتبها "الرجل والمرأة" أول ما كتبت، "شمس الله تسطع على الغرب" وبه اشتهرت، بيع منه حتى وفاتها أكثر من مليون نسخة، وترجم إلى 17 لغة آخرها اليابانية. وكتبت "ليس الله كما يزعمون" ردت فيه على المشككين بالإسلام. توفيت عن 83 عاماً، ودفنت بمدينة هامبورغ. وللدكتور محمد سعيد رمضان البوطي رأي بها وبأمثالها من المستشرقين الذين يشيدون بمنجزات الإسلام أفاض به في كتابه "منهج الحضارة الإنسانية في القرآن".

ثقافة المقاومة

حنا عميرة

إذا ما عدنا للنموذج اللبناني في المقاومة، وتمعنا جيداً في الخصائص التي ميزت خطابه السياسي، فإننا نلحظ عنواناً كبيراً واحداً من ثلاث كلمات. الواقعية والمرونة والصمود. وقد ظهر ذلك جلياً في الخطاب الداخلي لحزب الله، الذي تميز بالحرص الشديد على الوحدة الداخلية وبالمحافظة على القواسم المشتركة، بين الجميع. أحزاب وطوائف. باعتبارها العامل المركزي في صد العدوان، وفي إعادة البناء بعد ذلك.

لهذا فقد اتسمت الخطابات المتتالية للشيخ حسن نصر الله، بالمضمون الوحدوي ودافعت عنه، احترمت سيادة الدولة اللبنانية، ومواقف الحكومة والتزمت بها، على الرغم من الاختلاف. ومن هنا أيد حزب الله برنامج النقاط السبع الذي طرحه رئيس الحكومة فؤاد السنيورة، وهذا الأمر مكن حكومة السنيورة من مخاطبة العرب والعالم بخطاب سياسي موحد مثل الجميع، وأفشل الرهان الإسرائيلي على اندلاع اقتتال داخلي لبناني.

وعلى الصعيد الداخلي أيضاً، يتوجب النظر باهتمام بالغ، إلى تصريح الأمين العام لحزب الله الذي انطوى على نقد صريح عندما عبر عن فداحة النتيجة التي أدت إليها الحرب بقوله "لو علمنا أن عملية الأسر كانت ستقود على هذه النتيجة لما قمنا بها". وهذا يعني بأن الشيخ حسن نصر الله يحاول إعادة قراءة نتائج الحرب بعيداً عن عبارات التهويل والتيئيس. كما ويعتبر هذا التصريح من وجهة نظر الكثيرين بداية تحول في سياسة حزب الله، وتهيئة لمرحلة

سيتم خلالها تغليب منطق السياسة والعمل السياسي. ومثل هذا التحول سيمهد أيضاً إلى اتفاق عام داخل لبنان على تحديد مكانته في الصراع مع إسرائيل بعيداً عن تفرد طرف واحد في فرض مواقفه حرباً أو سلاماً.

كما برزت هذه المرونة والواقعية في الخطاب الإعلامي لحزب الله، حيث لم يدخل الحزب في أي صراع إعلامي مهما كان نوعه، وتجنب إملاء رغباته أو التقدم بأي مطالبات، وابتعد عن لغة التفكير والتخوين وتوجيه الاتهامات.

ومن ثم فقد تجلت هذه المرونة والواقعية في التعامل مع الدول العربية ومع المجتمع الدولي، إلى درجة الموافقة على القرار الدولي 1701، الذي لم يكن بمجموعه محايداً، بل كان في بعض فقراته منحازاً لإسرائيل.

وعلى هذا الأساس، يكون النصر الذي حققه حزب الله ضد الجيش الإسرائيلي هو الابن الشرعي للصمود البطولي وللواقعية وللمرونة. وهذا يتطلب استخلاص العبر من عوامل القوة في نهج حزب الله، مرونته وواقعيته ونقده للذات وحفاظه على القواسم المشتركة وليس مجرد الدعوة إلى استنساخ إنجازاته، والتغني بانتصاراته، وتحميلها ما ليس فيها بالترويج لنظرية "سقوط الحل السياسي".

لقد فشلت (إسرائيل) في تحقيق أي من أهدافها المعلنة في لبنان، وفقدت الكثير مما يسمى "بقوتها الردعية" وهي تسعى الآن لإعادة بناء هذه القوة والاستعداد للحرب القادمة. وبالمقابل فقد نجح حزب الله في الدفاع عن المقاومة وعن وجودها وكيانها، وأظهر أن بمقدوره الصمود في وجه الجيش الإسرائيلي وأن يبده الخسائر. وأن يعيد للكرامة العربية هيبتها، وأن يتحول إلى قوة سياسية وشعبية ذات وزن على الصعيد العام.

وبهذا المعنى ـ أي بمعنى إفشال أهداف الحرب الإسرائيلية ـ حققت المقاومة اللبنانية نصراً ستكون له آثاره الكبرى على المجرى العام للأحداث في منطقتنا خلال السنوات المقبلة.

إن ما نتحدث عنه هنا، بعيد كل البعد، عن أوصاف التقديس والتهويل من ناحية والتيئيس من ناحية أخرى ولا يحمل المقاومة اللبنانية أكثر من طاقتها وإمكانياتها، أو أكثر من مما يريده أصحابها، فالتجارب الناجحة عادة ما تكون مصدر إلهام وإشعاع لغيرها، وعاملاً محفزاً للاستمرار ومواصلة التقدم، ومرتكزاً هاماً يمكن البناء عليه للمستقبل، ولكنها في تفاصيلها ليست قابلة للاستنساخ. وهذه هي العبرة الأساسية، التي يتوجب استخلاصها من تجربة لبنان ومن المشروع العربي المقاوم.

120

مع الأديبة قمر كيلاني

لم أهتم يوماً بما يقوله النقاد عن كتاباتي

حوار: أديب قزاز

قمر كيلاني أديبة عاشت حياتها بين الكتب دراسةً وتدريساً، فكانت هي مثالها في الحياة لهذا عملت على محاكاتها بعد ما عرفت أنها ثمرة العقول والإبداع. تلبثت طويلاً في عوالم جبران خليل جبران، وإيليا أبي ماضي، ونزار قباني، وأحمد شوقي، وتراثيات الأدب العربي، وعوالم القصة العربية الحديثة في مصر، وسورية، والعراق.. وراقبت بعينيها الرائية المشهد الإبداعي العربي، وكان أن بدأت بكتابة القصة القصيرة وسط مناخ ثقافي حار يشكل

أساتذتها (شاكر مصطفى) و(بديع حقي) و(شكري فيصل) جزءاً مهماً منه.

*** وقد كان اقتحامها مجال الكتابة الإبداعية إضافة نوعية لدور المرأة وحضورها في المجتمع، فقد كانت كتابتها ولا تزال ركناً أساسياً في أركان الكتابة النسوية في سورية اجتماعاً مع كوليت خوري، وغادة السمان، وسلمى الحفار الكزبري، وإلفة الإدلبي.. ليس باعتبارها كتابةً صادرة عن ذات أنثوية وإنما باعتبارها الإبداعي والاجتماعي في آن واحد. فكتابات قمر كيلاني تشكل مدونة إبداعية - اجتماعية عن حياة الناس في سورية طوال العقود الأربعة الماضية من القرن العشرين، كما تشكل مدونة للوعي الوطني والقومي حين تحسست بأدبها آلام الشعب العربي الفلسطيني وفداحة المأساة التي تعرض لها.**

واليوم، حين نقرأ تجربة قمر كيلاني الأدبية، نعي جيداً أن كتابتها ليست أصداء أو حوارات مع الأحداث أو الحادثات وإنما هي إبداع ارتوى من خميرة الزمن، وتشبع بروح المجتمع، وحبّر نوازع النفس وهواجسها، وأعلى شأن القيم السامية.

عن قراءة ما كتبته قمر كيلاني قراءة واعية تؤكد كم كابدت وعانت في محراب الفن لتأتي بنصوصها المصقولة كقطع الرخام، الصافية كماء الينابيع، والحارة.. كالأشواق.

❑ أودّ بداية أن أفتتح هذا الحوار بالسؤال عن العتبات الأولى، والرغبات الأولى التي أخذت الأديبة قمر كيلاني إلى عالم القصة والرواية؟!

❑❑ كانت المطالعة أولاً، فقد أولعت بالقراءة منذ سن مبكرة جداً، أي في العاشرة من عمري. وكنت كلما قرأت عبارة جميلة أو بيتاً من الشعر أنسخه على دفاتري المدرسية لأعيد قراءته قبل أن أعيد الكتاب الى المكتبة التي نستعير منها الكتب، وحتى الشعر كنت أنسخه أيضاً. وأذكر أنني في صف الشهادة الابتدائية الفرنسية التقطت أول قصيدة كتبها (نزار قباني) في رثاء إحدى معلماتنا التي توفيت وهي تضع طفلها، وكانت السيدة (سلمى رويحة) والدة (غادة السمان).

أما نوعية الكتب فهي التي كانت بين أيدينا في ذلك الحين: كالمنفلوطي، وجبران خليل جبران، والقصص المترجمة عن الفرنسية. والمؤثر فيّ حينذاك كان (جبران) بالتحديد وشعراء المهجر مثل (إيليا أبو ماضي) وغيره. ولم أكن أجد مجالاً لمحاكاة ما أقرأ سوى دروس اللغة العربية ومادة الإنشاء أو التعبير. وبما أن حصص اللغة العربية كانت محدودة بساعات معينة فقد كنت أعير دفاتري الصغيرة هذه المفعمة بالعبارات الجميلة وبالشعر الى رفيقاتي ليأخذن منها ما يساعدهن على كتابة وظائفهن في التعبير. أما المناسبات المدرسية فكان قلبي يخفق لها كلما حانت الفرصة لذلك، ولفت هذا نظر أساتذتي في ذلك الحين: الدكتور (بديع حقي)، والأستاذ (زهير دجاني)، وغيرهما، فترصعت دفاتري المدرسية بعبارات الثناء والإعجاب، وبالعلامات التامة فكان هذا أكبر تشجيع لي، فبدأت أقلد ما أقرأ حتى أنني كتبت مذكراتي وأنا في الحادية عشرة من عمري، ولا أزال احتفظ بها حتى الآن.

تلك كانت هي العتبات الأولى التي خطوت فيها الى عالم الأدب الذي اختلط عندي بالكتب الفلسفية والثقافية العامة، فما أكاد أنهي كتاباً حتى

اقرأ الآخر. واذكر أن أستاذي المرحوم (شاكر مصطفى) وأنا في الصف العاشر انتزع من يدي كتاباً فلسفياً قائلاً لي: "هذا كثير عليك.. اكتبي بدل أن تقرأي". فبدأت بكتابة القصة القصيرة دون أي توجيه الى تكنيك القصة، وكانت ملاحظات أستاذي (شاكر مصطفى) هي الدليل والمرشد لي في هذا الجنس الأدبي، ولا تزال هذه البدايات في أدراجي مع تعليقات أساتذتي (شاكر مصطفى)، و(شكري فيصل) خاصة.

أما في صف الشهادة الثانوية فقد نشرت لي أول قصة في مجلة لبنانية وكانت بعنوان: (شبح أم)، ولم أصدق أن اسمي هو الذي يفتتح هذه القصة مع عبارات ثناء جميلة تقول: "تتمنى لهذه الأنامل البارعة أن تستمر في العطاء". وأذكر أن كان لمثيلة هذه القصة أيضاً (دمية العيد) حظ في أن تنال جائزة أفضل قصة قصيرة في المسابقة التي أقامتها هيئة الإذاعة البريطانية BBC.

أما سنوات الجامعة فتلك لها حديث آخر، حديث التمرد على التقاليد والمناداة بحرية المرأة من خلال وجوب تعليمها كي تأخذ فرصتها الحقيقية في الحياة. هذه الرؤى والأفكار كانت تأخذ طريقها الى النور عبر صفحات المجلة الجامعية لطلاب كلية الآداب التي انتسبت إليها لقسم اللغة العربية، وكانت تنشر لي تحت اسم مستعار هو (رائدة النبع)، إلا أن اسماً آخر أطلقه البعض علي والتصق بي وهو (المتمردة الذهبية)، وبعد فترة قصيرة لم يعد خافياً على أحد أن المتمردة الذهبية هذه هي رائدة النبع. وأذكر أن أحد أساتذتي آنذاك في المعهد العالي للمعلمين الدكتور (أمجد طرابلسي) قال لي ذات مرة وبعد أن أخذت كتاباتي الأدبية تزدهر: "نحن لا نريد أدباء ولكننا نريد مدرسين للغة العربية"، ولعله لم يكن ليدرك نسيج شخصيتي الحقيقي بأن التعليم والكتابة كانا عندي فَرسان لعربة واحدة. وما كان مني بعد سنوات عدة إلا أن أهدي أستاذي هذا أوراقاً كتبتها تحمل عنوان: "أوراق من دفتر التدريس" نشرت مسلسلة في مجلة (صوت المعلمين)، وأقول في إهدائها: "الى أستاذي وصديقي فيما بعد الذي قال لي نحن لا نريد أدباء بل مدرسين".

ولم تقتصر دراستي الجامعية في كلية الآداب قسم اللغة العربية على علوم اللغة فحسب بل امتدت الى دراسة التصوف، فاستغرقت في هذا الاتجاه الفكري الفلسفي الديني وفي دراسة ابن عربي، وابن الفارض، وعبد القادر الجيلاني، لأجد نفسي أغوص في عالم شيق رائع يستحق الخوض فيه، وكأنه سرداب يأخذني الى كل ما هو ممتع فهل أرجع؟.. بالتأكيد لا. وكيف لي أن أفسر ابن عربي أو أن أشرح أبياته إذا لم أقدر على تفسير وحدة الوجود؟..

ولكني فجأة أقف مع ذاتي، وأسأل نفسي: لماذا اخترت دراسة اللغة العربية؟.. خطأ لا أغفره لنفسي.. إذ كنت أظن أن الموهبة والكتابة لهما علاقة باللغة العربية، وإذا بي اكتشف عكس ذلك، وأتمنى لو أنني اخترت دراسة الفلسفة وعلم النفس فما كان منى إلا أن درستهما الى جانب دراستي الأصلية في اللغة العربية، وحصلت على شهادة في علم النفس والتربية.

أما الرغبات فلم يكن بالسهل أن تتحقق في تلك الفترة حيث لا يوجد دور نشر، ولا اتحاد كتّاب، ولا وزارة للثقافة، ولا أي مؤسسة تتبنى إنتاجنا، ولم أكن وحدي وقد كان هذا شأن جيلي كله، فما كان منا جميعاً إلا أن اتجهنا الى بيروت عاصمة

الثقافة، وبدأنا ننشر في المجلات الأسبوعية والشهرية، ومن ثم نبحث عن دور للنشر تتبنى إنتاجنا. ولم يتحقق هذا إلا في بداية الستينات عندما طبعت أول كتاب لي وهو (التصوف الإسلامي)، ومن بعده عام 1965 روايتي الأولى التي كانت تحبو بين يدي مثل طفلة يتيمة وهي (أيام مغربية).

كل هذا والمجتمع المحافظ المتزمت لم يكن يقبل ظهور المرأة كأديبة وكاتبة، وأذكر أن كوليت خوري نفسها في نهاية الخمسينات قد أصدرت روايتها تحت اسم كوليت سهيل، حتى كانت ثورة آذار وبدأ الانفتاح فعلياً، وأذكر أن الأعداد الأولى من جريدة البعث كانت تحتوي على قصص ومقالات لي، هذا بعد تجربة مريرة أيام الانفصال إذ أنشأنا نحن نخبة من الكتاب والمثقفين والنقاد مجلة اسمها (ليلى) كنا نأمل أن تأخذ طريقها ليس في سوريا فقط بل في العالم العربي كله، بإخراج مختلف وبتكاليف معقولة، وكنا ندفع من جيوبنا ولا نتقاضى ثمناً لأي كلمة حتى ذهبت جهودنا أدراج الرياح.

تلك الفترة كانت صعبة، لكنها مهدت الطريق أمامي وأمام غيري لكي نثبّت أسماءنا على الساحة الأدبية لاسيما وأننا أصبحنا مراسلين لمجلات شهيرة أدبية او ثقافية في الخليج وفي لبنان، واذكر منا (محي الدين صبحي) و(محمد الماغوط) وأنا وغيرنا كثيرون.

وظلت رغبتي الأولى أن أكون في موكب الملكة الصغيرة أو القصة القصيرة التي نشرت أعدادا منها كثيرة في الوطن العربي كله، وترجم بعضها الى لغات أجنبية. ولم أنس بالطبع الإذاعات العالمية او العربية التي كانت تحتفي بالقصة القصيرة وتذيعها في برامجها الثقافة.

ذلك كان شأن القصة القصيرة، أما الرواية فقد عوضت عنها مادام النشر متعذراً أو ضيق الأفق بالمسلسلات الإذاعية وخاصة في هيئة الإذاعة البريطانية، وبعض من هذه المسلسلات شكلت منه فيما بعد روايات مثل رواية (الأشباح).

❑ الكثير من الأعمال الأدبية قمر كيلاني تحمل نبوءات مستقبلية مثل مجموعتك القصصية التي طبعت في العراق، ومثل روايتك /بستان الكرز/...

ترى هل من قصدية وراء هذا التنبوء بمآل القضايا العربية المصيرية... كالقضية الفلسطينية؟!

❑❑ الحكاية بدأت منذ أعوام 65،64 عندما أعلن النضال الفلسطيني لمنظمة التحرير، فقد كان لي أصدقاء كثيرون من الفلسطينيين وكنت قد كتبت عدداً من القصص الكثيرة حول القضية الفلسطينية مثل (قبلة على أرض غريبة)، و(ناتالي وأشجار البرتقال). وإذ كنت أسافر الى أوروبا وباريس خاصة فقد كانوا يسألونني كثيراً عن القضية الفلسطينية، وترجمت بعض القصص لي. أما في المغرب فقد كانت لي زاوية أسبوعية في جريدة (العلم)، وكنت مدعوة دائماً الى المحاضرات والندوات حول الكفاح الفلسطيني. ووجدتني في عين القضية، ولم أغفل بالطبع عن أوضاع المجتمع المغربي آنذاك وخاصة المرأة فكتبت كثيرا في الصحف حول هاتين الناحيتين. وما هي إلا سنة او سنتان حتى جاءت نكسة حزيران المريعة فوجدتني في قلب العاصفة او (الدوامة) من جديد وهذا عنوان رواية لي. فمن كان يستطيع في تلك الفترة أن يتجاهل القوة الغاشمة الإسرائيلية التي بدأت تتمدد كالاخطبوط في أرضنا فتقتطع الجولان،

وتسطو على سيناء، وتصادر الضفة الغربية وغزة وتقبض على القدس؟ كنا إذن جميعاً كتاباً ومثقفين ندور في هذا الفلك، وخاصة بعد ظهور العمل الفدائي ومعركة الكرامة، إذ تبلورت الأوضاع كلها في ذهني، واكتست جميعاً بلون واحد لتدور حول محور واحد وهو القضية الفلسطينية باعتبارها القضية المركزية للعرب جميعاً. وما أكثر ما كتبت من قصص ومسلسلات إذاعية حتى في مجلات نوعية كمجلة الشرطة، أو جيش الشعب، وأصدرت رواية تحمل ثقل تلك المرحلة كلها. وكأنما أصبح لدي كشف تنبؤي بأن ما يحدث لن يقتصر على المجال الذي نحن فيه خلال تلك الأيام بل سيتسع ويتسع، وهكذا صدرت مجموعتي (عالم بلا حدود) في بغداد في أوائل السبعينات، وهذا العنوان لقصة معينة في الكتاب ـ الذي يحمل اسمها ـ لها أمداء واسعة، فقد كنت أتعجب من دولة تأخذ كل حقوقها كدولة من الأمم المتحدة وليس لها حدود معروفة وهذا ما حاصل مع إسرائيل حتى الآن.

وعن حرب تشرين نشرت رواية مسلسلة في جريدة تشرين بعنوان (حب وحرب) طبعت فيما بعد في كتاب، وفيها خواطر تنبؤية بأن الحل لن يكون إلا شاملاً لخارطة الوطن العربي كله وليس لفلسطين بالتحديد. كما أن لي مشاهد تمثيلية من حرب تشرين واقتحام جبل الشيخ بعنوان (عواء الذئب)، وأنا افتخر بها جداً لأنها أيضاً تنبؤية بحيث أجعل المعركة فيها رهاناً بين الإنسان وبين الآلة، بين ما تملك إسرائيل من أسلحة متطورة وبين ما نفتقده نحن رغم بسالة جنودنا من أسلحة ومعدات وتقنيات.

إذن فهذه كلها رؤية شمولية أكثر منها تنبؤية وهي سبر للأحداث التي تجري مع نظرة أبعد الى ما يمكن أن يجري.

أما عن رواية (بستان الكرز) وأعني به لبنان فقد كنت ملتصقة به الى حد كبير أسروياً واجتماعياً ومن خلال الإنتاج الأدبي أيضاً، فكان لدي من الاستشفاف والتنبؤ بأن المحرض الأساسي لهذه الحرب هي الطائفية وليس وجود الفلسطينيين فيه الذين لم يكونوا في يوم من الأيام إلا ضيوفاً على البلدان العربية لا يحركون سياساتها، ولا يتحكمون في مصائرها. وهكذا انشطر لبنان عندي من خلال البطلتين في الرواية (سونيا)، و(ناديا) الى (لبنانيين): لبنان الذي يسير في الركب العربي، والآخر الذي يريد الابتعاد عنه. وأنهيت هذه الرواية التي صدرت عام 76 بدخول الجيش السوري الى لبنان منقذاً ومنهياً لهذه الحرب، ورمزت للبنان بالطفل الصغير الذي عثرت عليه البطلة أثناء الحرب وكان معافى موفور الصحة لكنه لا يستطيع المشي، ويحتاج الى من يساعده.

ولعل هذه التنبؤات أو هذا الاستشفاف كان وارداً في كثير من قصصي القصيرة ومن رواياتي أيضاً، واذكر أنني في عام 1965 كتبت في صحيفة مغربية بعنوان عريض: "الحل في يد الشعب الفلسطيني"، وكأنني أقول منذ ذلك الحين أن بؤرة الحدث، وتفجر المقاومة يجب أن تبدأ في فلسطين ذاتها مهما كانت المساعدات وربما الإغاثات من البلاد العربية جميعاً.

ولدي أيضاً قصة قصيرة بعنوان (اللعبة الخطرة) استوحيتها من حادثة جرت في القدس، إذ تآمر الأطفال على الجنود الإسرائيليين الذين يعتقلون بعض الفلسطينيين بأن رموا مياه الصابون في طريقهم كما أطلقوا أصواتاً غريبة لإفزاعهم كما يعتقد الصغار، وكأنني أقول إن الإسرائيليين لو

بدؤوا يلعبون مع هؤلاء الأطفال فإنها لعبة خطرة ستؤدي كما حدث الى رميهم بالحجارة ومقاومتهم، وكما حدث في الانتفاضتين.

❑ - أنت إحدى الأديبات العربيات اللواتي رسخن مفهوم الأدب النسائي الذي ضاهى في أغلب نماذجه ما كتبه الرجل من أدب... ترى كيف تنظرين إلى عوالم المرأة العربية الكاتبة اليوم أين هي الإيجابيات وأين هي السلبيات؟!

❑❑ من حيث المبدأ أنا لا أعترف بأدب نسائي وأدب رجال إن صح التعبير، إنه أدب فقط سواء صدر عن المرأة أو الرجل. وأنا بحكم تحرري منذ البدايات اجتماعياً وقناعتي بأن المرأة ند للرجل فقد كرست لدى جيلي من الأدباء والكتّاب - وكنا قلة - بأنني مساوية لهم ولا أقول أضاهيهم. وفي حفل تكريمي في جمعية القصة في اتحاد الكتّاب العرب صرّحت لجريدة تشرين "أنني كاتب ولست كاتبة".. فقد عُزز هذا الإحساس لدي ولدى الآخرين بأنني كنت المرأة الوحيدة في عدة مكاتب تنفيذية لاتحاد الكتّاب العرب، أو في مشاركات صحفية، أو في لجان عليا حتى على المستوى القومي. وأنا أفصل تماماً بين شخصيتي كامرأة وبين شخصيتي ككاتبة وأديبة، ولعل هذا ما كان يشعر به زملائي جميعاً.

أما بالنسبة لإنتاجي فقد كنت أغرف من معاناتي كإنسانة في زمان معين، وبلد معين، وظروف معينة فكيف تكون إذن الفوارق؟ وهذه لو حصلت - أي الفوارق - فإنها تكون بلمسات خفيفة وشفافة جداً، وبإشارات خاطفة ليس أكثر، وكأنما المرأة لدي تأبى إلا أن تطل ولو من نوافذ صغيرة.

وبما أنني أتابع الإنتاج النسائي في الأدب عموماً والرواية خصوصاً، وربما ساهمت بطريقة أو بأخرى بمساعدة من أصبحن أديبات، فإنني أقول إنه أصبح لدينا أدب يسمى الأدب النسائي، لأن المرأة في هذا الإنتاج بعد أن خرجت من شرنقتها، وتمردت على أوضاع كثيرة أسروية أو اجتماعية لم تجد أمامها إلا المرأة الأنثى أو الاخرى الأنثى أيضاً، فأصبحت الهموم الأنثوية ومفردات الحب والجسد هي الأساس في أعمالهن الأدبية. ولأن مجتمعنا يتسارع في تغيراته، وربما في تناقضاته فهو يطفح بهذه المشكلات التي جعلتها المرأة محورا لإنتاجها الأدبي. ولا أريد أن أسوق أمثلة ولكن يكفي تلك العناوين المثيرة لإنتاج المرأة منذ ربع قرن حتى الآن على الأقل. وربما ضللتني بعض العناوين مثل (الوطن في العينين) لكني لم أجد فيه إلا قصة حب عادية ومفتعلة. وما أكثر ما أتساءل: هل تسجن المرأة نفسها من جديد في أقفاص الحب والشوق والخيانة والغدر بعد أن تحررت وسارت هذه الخطوات في التقدم الاجتماعي؟.. لكن هناك إنتاجاً آخر لنساء لم تتح لهن فرصة الظهور أو الانتشار ولهن مؤلفات عديدة سواء في الرواية أو الشعر أو القصة القصيرة والأبحاث الثقافية أيضاً. وأكاد اجزم بأن المرأة لم تسجل حضورها في النقد الأدبي رغم تناولها في الحلقات الضيقة والمجالس الأنثوية لما يصدر من أدب نسائي، ورغم حفلات التوقيع التي أصبحت ظاهرة ينتشر فيها هذا الإنتاج كما الفراشات في الهواء.

ويخيل إلي أن المرأة الكاتبة عموماً لم تستطع أن تتخلى أيضاً عن تجاربها الخاصة ومغامراتها التي تسوقها في حبكات روائية هي من صنعها وليست من التجربة نفسها، فلا أكاد ألمح أحياناً خيوط الصدق فيما تنتجه هاته النسوة بينما الصدق أي صدق التجربة هو الأساس في أي عمل

أدبي من هذا النوع وخصوصاً في الرواية. وكأنني أيضاً أجد أن الجرأة في تناول مفردات الحب لا تتناسب أحياناً لا مع الواقع ولا مع التجربة الأدبية ولا مع المرأة نفسها.

كل هذا لا يعني أن ليس هناك تطور في اقتحام المرأة عالم الأدب أولاً، وفي انتقائها لأسلوبها الخاص ثانياً حتى يكون أحياناً هذا الأسلوب يحمل معنى الفرادة والتميز، وأنا معجبة ببعض هذه الأساليب التي تستوحي من الشعر وقد تكون متأثرة به، ومن الصور الأخاذة الجميلة التي ترد في بعض الأعمال وخاصة من أدب المغاربية في تونس أو الجزائر أو المغرب، وهذا لا يعني أيضاً أنني لا أتوسم إبداعاً في شابات يقتحمن عالم الكتابة فيما نسميه التجريبي إذ يتبعن أسلوباً مغايراً هو خليط بين الشعر والقصة القصيرة بمونولوج داخلي، وربما اتبعن ذلك في الرواية التجريبية أيضاً. على أي حال فإن إشراقة اللغة وسلامتها والابتعاد عن العامية او اللغة الدارجة أمر مهم جداً نجد المرأة فيه أحرص على العناية به من الرجل مما يعطي أدبها طابعاً مميزاً وجميلاً.

❑ أود أن أعرف ما هي الصعوبات الاجتماعية (وغير الاجتماعية) التي واجهتك وأنت تكتبين القصة والرواية، ومن كان المساعد الأول لك على الظهور والإبداع؟!

❑❑ الظروف الأسروية والاجتماعية لم تكن مواتية تماماً، فأنا من أسرة إقطاعية إن شئت التعبير ليس للعلم مكانة هامة بين بناتها، لكن الاحترام والثقة التي منحت إياها جعلاني أشق طريقي اجتماعياً بثبات وعزم، إلا أن المجتمع ذاته لم يكن يتقبل لا الصحافة ولا الأدب ولا حتى تحرر المرأة. على أي حال الصعوبات التي واجهتني كانت ضئيلة بالقياس الى من كن في مثل موقعي أو حتى اللائي أتين بعدي. ولعلي بإصراري وعزمي وتفتحي الحقيقي نحو عالم الأدب لفت الأنظار إلي فرمقوني بشيء من الاعتراف، أو ربما الحيادية لكنهم لم ينصرفوا عني لأنهم ظلوا يرصدون كل ما أقوم به كظاهرة تحررية متقدمة في تلك الفترة. ولعل أيضاً الجو الثقافي المميز في ذلك الحين ممن أصبحوا فيما بعد أعلاماً وروداً في الأدب والثقافة والصحافة كان يعوضني كثيراً عن الفراغ الحاصل من غياب المؤسسات أو المنتديات الثقافية، أو حتى المنابر في المنتديات النسائية التي يمكن أن تعبر فيها المرأة عن ذاتها قبل أن تعالج واقعها الاجتماعي. وبعض من هؤلاء لا أنساهم أبداً لأنهم منحوني الكثير من المساعدات ولو كانت بسيطة لكنها كانت توفر عليّ الاقتحامية والظهور المستمر، فلو كان أحدهم سكرتير تحرير في جريدة أو مجلة فهو الذي يتولى الحصول على إنتاجي وربما مر بنفسه الى بيتي ليأخذه مني، ولم يكونوا يضعونني إلا في المكان اللائق عندما بدأت بوادر المنتديات الأدبية واللقاءات الثقافية، ولم أكن اشعر بالغربة بينهم رغم أنني أحياناً أكون المرأة الوحيدة في هذا الجمع المثقف والراقي اجتماعياً في آن معاً. واذكر أننا عندما أسسنا مجلة (ليلى) لم يكن يسمح رئيس التحرير بأن أعود الى بيتي في ساعة متأخرة نسبياً حرصا عليّ لا أكثر.

وهكذا يرتبط القسمان من السؤال أحدهما بالآخر، فالمساعدات الصغيرة كانت ترد بشفافية وغزارة، أما المساعدات الكبيرة والحقيقية فلم تكن موجودة على الإطلاق لأن الجو الثقافي نفسه رجالاً ونساءً كانوا بحاجة الى من يساعدهم، لكنني أذكر الشاعر الكبير (أدونيس) عندما تبنى أول كتاب لي

في بيروت، وكانت محطة استراحة لنا نحن المثقفين، فتولى إصداره في عام 1962، وكذلك (دار الكتاب العربي) التي أصدرت لي عام 1965 أولى رواياتي (أيام مغربية).

ولعل الظروف التي نثرت أساتذتنا في العالم العربي من الكويت حتى المغرب حرمتني من التوجيه والاسترشاد بآراء من كانوا أول من شجعني على درب الأدب مثل الدكتور شاكر مصطفى، والدكتور أمجد طرابلسي، والدكتور شكري فيصل، وسامي دروبي، وفاخر عاقل، وغيرهم.. ولهذا وجدتني وحيدة لا من يساعدني غير مطالعتي الغزيرة والمستمرة، واكتشافاتي العادية أو المبهرة لما يجب أن تكون عليه القصة القصيرة أو الرواية، فأفرح كثيراً لو أنجبت قصة كما لو أنني أنجب طفلاً فأهرع بها الى زملائي الذين يشجعونني على المضي في طريقي، ولا ألبث أن أنشرها على الأقل في الصحف المحلية آنذاك، وإذا اشتدت عزيمتي أطير بها الى بيروت نحو المجلات اللبنانية.

إذن فأنا ساعدت نفسي بنفسي وبنيت هذا الكوخ الصغير في عالم الأدب لبنة لبنة من خلال معاناة طويلة طويلة.

❑ تُتَهم المرأة الكاتبة بتهم عديدة لعل أبرزها هي التهم التي تحاول تصيد المرأة ووضعها في خانة اللاإبداع، وأن هناك من يكتب لها... وما رأيك؟!

❑❑ هذه ليست تهمة بل حقيقة فكم من نساء كاتبات سواء في زمني او في هذا الزمن لازلن يعتمدن الرجل المبدع فيكتب لهن او يساعدهن على أقل تقدير، وأنا اعفي نفسي من الأسماء. ولعل الرجل كان يشعر بفرح بهذا التماهي مع شخصية الأنثى أولاً، وبأنه إذ لا يمتلك النص الأدبي بل هو يمتلك صاحبته. وكثيراً ما كانت تثار هذه القضايا وخاصة بين النقاد الذين يستطيعون أن يميزوا التفرد في أسلوب كل كاتب او كاتبة. وأنا اذكر جيداً أنني أرسلت قصة الى مجلة أدبية تعهد فيها عدد القصة الأديب فاضل السباعي، ولما نسيت أن اكتب اسمي استطاع من ملاحظة الأسلوب فقط أن يعرف أنها لي. وماذا أقول بالمقابل عن الكتاب الذين اختطفوا أسماء وهمية لنساء وأصدروا مؤلفات أو حتى مقالات، وعندما يبحث المتتبع لساحة الأدب لا يجد واحدة بهذا الاسم؟

أما أن ظاهرة ثالثة تبرز وهي أن المرأة تكتب أحياناً باسم مستعار لمخاوف اجتماعية أو لتغييب اسمها الحقيقي في المجتمعات الضيقة المغلقة، وهذا وارد حتى الآن.

❑ ما رأي الأديبة قمر كيلاني بالتجارب الأدبية التالية:

- غادة السمان.
- كوليت خوري.
- إلفة الإدلبي.
- سلمى حفار الكزبري.
- طلعت الرفاعي.

❑❑ غادة السمان مبدعة ومثقفة بآن معاً، وهي قريبة لي وأحبها جداً، ولازلت اذكر الساعات الطويلة التي كانت تحاورني فيها في بداياتها في الستينات، لكنها وهي نجمة تقطع فلك الأدب بسرعة البرق ابتعدت عن سمائنا مبكراً، واختارت سماءً اخرى أو سماوات لازالت فيها نجمة. وغادة ذات أسلوب متفرد، والعبارة عندها ذات خصوصية شديدة، وهي عبارة متدفقة، وتظل قصصها القصيرة أكثر إبداعاً من رواياتها، لكنها تهوى الصحافة وتريد أن يظل ألقها متواصلاً وأن تظل العيون تتطلع الى هذه النجمة، وأنا اعتبرها كاتبة بارزة ومتقدمة على زمنها، وبارعة في انتقاء موضوعاتها

بمعاصرة وتزامن مع الأحداث الكبرى مما يشكل جسراً بين الصحافة وبين الأدب.

أما كوليت فهي نهر يسير هادئاً متواصلاً ويتلألأ كلما سطعت عليه الشمس، وكان لها سبق في روايتها (أيام معه) التي ربطها الناس بأحداث كثيرة من الحب، وتحرر المرأة، والتمرد على التقاليد الخ... وهي تكتب بسلاسة وعذوبة قريباً من روح القارئ لكنها لا تعتمد كثيراً او قليلاً على الرمز والدلالة، ولا يعنيها أيضاً أن تكون العبارة قوية ومتينة لغوياً بل يهمها أن توصل مشاعرها قبل أفكارها الى القارئ. وأي رواية من رواياتها هي كوليت نفسها لأنها تعبر ذاتيا وبشكل عفوي عن معاناتها الخاصة.

ألفت الادلبي رائدة من رائدات الأدب السوري النسائي نفخر بها لأنها مزقت الأستار عن المرأة التي كانت منعزلة في المجتمع لا تعرف سوى بيتها وهمومها الأسروية فأخذت بيدها، وانطلقت معها الى عالم الأدب والكتابة. وبما أنها عاشقة لدمشق فقد حاولت أن تصورها في مؤلفاتها مفعمة بأحداث مرت بها دمشق أو سوريا كلها، ولعل خيوطاً من الشعاع الوطني والقومي كان يدور أيضاً بين سطورها.

ولسلمى الحفار حديث خاص جداً فهي إذ كتبت (يوميات هالة) في فترة مبكرة ونحن تلميذات في المدرسة كنا منبهرات بهذه الجرأة وكأنها أطلقت صرخة للجيل الذي يتعلم من البنات بأن يعبرن عن أنفسهن ولو بيوميات بنيت بناءً فنيا أكثر مما تبنى بروح تمرد أنثوية. وبسرعة انتقلت من أحاديث المجتمع السوري في ذلك الحين الى أن تكون واحدة من المبشرات بالأدب النسائي في لبنان وانطلاقا الى الآفاق العالمية بحكم وضعها الاجتماعي والأسروي. ولها روايات جذابة جداً لكنها أقرب الى الواقعية الاجتماعية عند بلزاك، وزولا، وديكنز منها الى الأمواج الأدبية التي أصبحت الرواية تتخبط بها. ونذكر لها مأثرتها الكبيرة في حياة جبران خليل جبران ومي زيادة فقد بذلت جهوداً مضنية حتى وثقت هذا الارتباط الرائع بين علمين من أعلام أدبنا المعاصر جبران ومي، وهي تستحق كل تقدير لأنها من الرائدات.

وتبقى طلعت الرفاعي ذات الصوت العالي والنبرة الحماسية، ناظمة وشاعرة في آن معاً في فترة قلت فيها الشاعرات، وطغت شهرة عزيزة هارون على كل الشعر النسائي. وعندما اختطفها المد القومي، ونالت وظيفة جيدة في جامعة الدول العربية أصبحت طلعت صوتاً جهورياً، ونبرة واضحة في الشعر الوطني والقومي الجريء والثابت والواضح، وهي لم تفقد حماستها حتى الآن . أطال الله عمرها . في أن تغرف من هذا البحر الكبير بحر الوطن العربي الكبير.

- ❑ يتطلع الكاتب، في أغلب الأحيان، إلى أن يرى صدى كتاباته في مرآة النقد، ترى ما الذي أعطاه النقد إلى تجربتك الأدبية، وهل ساهم في بلورتها واستنبطان ما فيها من إبداع وجماليات؟!؟

❑❑ اكتفيت بالنقاد عن النقد. فالنقد يتبع أولاً مدرسة نقدية معينة، وربما يلتزم بإيديولوجيا معينة وبين الطرفين وشائج قوية، لكن الأدب العربي عموما لم يتدرج في النقد حسب التيارات الأدبية كما هو الحال في الغرب. فالكلاسيكية أفرزت نقادها وكذلك الرومانسية ومن بعدها الواقعية الاجتماعية، وظل الأدب العربي شعرا وقصة ورواية يتنقل بين هذه الاتجاهات فنرى رواية واقعية الى جانب اخرى رومانسية الى ثالثة كلاسيكية. ولما جاءت الواقعية الاشتراكية وأفرزت مدرستها النقدية ومنها البنيوية أخذ الأدباء بحكم الايديولوجيا يتجهون الى نقد الأدب من خلالها، وبما أنني لم أكن انتمي الى حزب معين يتبنى الاشتراكية وواقعيته فقد ظل

إنتاجي بعيداً نسبياً عن تناول النقاد المباشر له، ولو أنني كنت أحمل أفكاري الخاصة التي تتصل بالاشتراكية وبالقومية العربية وبالتالي بالوطنية الشديدة والانتماء الى الأرض وحمل قضاياها. وأستطيع القول إن النقاد توجهوا الى شرائح معينة من الكتاب فأثّروا فيهم وربما وضعوهم تحت الأضواء لا لغاية النقد فقط بل للفت الأنظار اليهم، وربما لترسيخ هذا الاتجاه في الواقعية الاشتراكية التي تجددت على مدى نصف قرن او أكثر.

وأنا شخصياً لم أهتم يوماً بصدى ما كتبت لدى النقاد بل لدى الجمهور الذي يقرؤني والمصادر التي كنت أنشر من خلالها، علماً بأن بعض النقاد المعروفين من الدرجة الأولى قد تناولوا بعضاً من مؤلفاتي فنقدوها سلباً أو إيجاباً على هواهم رغم أن بعضهم كان يطري ويمتدح هذا الإنتاج بين ساحة واخرى. وكثير من هؤلاء النقاد كانوا أصدقاء لي ومع ذلك كنت أن أفصل فصلاً بيناً بين علاقتي الأدبية فيهم وبين آرائهم النقدية فهم أحرار بها، لقد كتب عني الناقد نبيل سليمان بما يشبه السلب، وكتب محي الدين صبحي ممتدحاً، أما حنا عبود فكان موضوعياً. وبصدق أقول إنني لم أتتبع كل ما كتب عني نقداً في الوطن العربي، لكني كنت أقرؤه في الصحف والمجلات دون أن أعرف من هم هؤلاء الذين ينقدونني وما هي مكانتهم الأدبية. وإذا صادف أن سألني أحد الكتاب أو النقاد: هل أقبل أن ينقدني من وجهة نظره؟ كنت اضحك وأقول اكتب ما شئت كما هو الحال مع بعض النقاد المصريين على تراخي الصلة الأدبية بيننا وبينهم، ومن هؤلاء الناقد صلاح فضل.

وأستطيع القول أيضاً إن عدداً كبيراً من حلقات البحث في جامعة دمشق وغيرها، وكثير من الرسائل الجامعية من درجة الماجستير والدكتوراه قد قدمت عن إنتاجي في كثير من الجامعات في فرنسا، وفي بريطانيا، وفي لبنان، وفي بعض البلاد العربية كالجزائر. وإن شيئاً من إنتاجي يدّرس في الجامعات كنماذج عن الأدب العربي الحديث، كما إن اسمي دخل في موسوعات عالمية بين أعلام القرن. واذكر أن المرحوم إحسان عباس قال عندما قرأ اهداءاً الى أحد كتبي: "الى (فلان) الناقد بلا صداقة.. والصديق بلا نقد"، فعلق على ذلك قائلاً: "هذا من جوامع الكلام وهو ما يجب أن تكون عليه العلاقة بين الكاتب والناقد".

❑ ما الذي تكتبه الأديبة قمر كيلاني اليوم؟!

❑❑ لقد تراخى إنتاجي الأدبي الذي تواتر خلال السبعينات والثمانينات لأسباب كثيرة ولو أنني أملك رواية ضخمة جداً عن دمشق والحياة الاجتماعية والسياسية فيها من الثلاثينات الى الخمسينات من القرن الماضي آمل أن انشرها ولو أنني نشرت بعض فصول منها في مجلات أدبية كالأعداد الخاصة للموقف الأدبي وفي مجلات اسبانية تهتم بنشر نماذج من إنتاج أدباء عرب ودمشقيين خاصة لما لهم من صلة حضارية بالأندلس. ولعل أبحاثاً كثيرة ودراسات يمكن أن تشكل كتباً فيما لو أعطيتها الكثير من الجهد والاهتمام، لكنها الظروف العامة والخاصة التي تقسو على الكاتب أحياناً فيشعر أن لا جدوى من الكلمة وإن هو يشعر بأهميتها البالغة.

* * *

أعلام

عبد الوهاب الصابوني

(1331 - 1407 هـ = 1912 - 1986م)

عبد الوهاب الصابوني: أديب من الشعراء. ولد بحلب وتعلم فيها، ثم بدار المعلمين العليا بدمشق، ورحل إلى مصر فنال إجازة اللغة العربية من جامعة فؤاد الأول (القاهرة اليوم) وعاد فعمل مدرساً في ثانويات حلب حتى أحيل على التقاعد، وكان مكباً على تثقيف نفسه، يكثر من اقتناء الكتب ويعنى بالتصوير والموسيقا. من مصنفاته "اللباب في النحو"، "شعراء ودواوين" ط، "رسائل وردود" خ، فيه مساجلات نقدية بين الأدباء، وله كتاب في "علم النفس"، "عيون المؤلفات" 3 أجزاء عرّف فيه ما ضمته مكتبته من الكتب، ط بتحقيق محمود فاخوري، "مختارات شعرية"، "مختارات من مطالعاته" وكتب محاضرة "عن المرأة" (خ)، "عصام" ط قصة. وترك "ديوان شعر" (خ). ومن شعره:

أحتسي الذكرى شراباً علقماً
باكياً حبي وأيامي الأُول
وعروس الأفق في توديعها
نصفها استخفى ونصف لم يزل
ترسل النور جريحاً مثلما
يرسل الأنّة مطعون الأمل

ونقلت مكتبته بعد وفاته إلى كلية الآداب بجامعة حلب عملاً بوصيته، وكانت تزيد على ألفي مجلد فخصصت لها قاعة باسم "قاعة الصابوني للبحث العلمي"

احْتِفَاليّةٌ بالعُمرِ الضَّائِعِ

مصطفى خضر

كم أريدُ الآنَ أن أحيا حضوراً دنيويّاً،
واقعيّا...
غَيْرَ أنّي لم أصادفْ بَعْدُ إلاّ عَالَمَاً؛
كائنهُ ينهارُ، أو يُلقَى بهِ في التيهِ، أو يُنْبَذُ...
يُهْمَلْ...
وأرى تاريخيَ الشخصيَّ خلفي، وأمامي،
يتجوَّلْ
ضائعاً، أو تالفاً، لم يتبدَّلْ!
وأنا لستُ أنا...
أُحْصي استعاراتٍ من الحِبْرِ على كفّي،
أو يأوي إلى عينيَّ غيمٌ من مجازاتٍ،
وما يخضرُّ في كفّي أو عينيَّ يذبلْ!
فمتى ابتكرُ الوقتَ الذي يطلقُنِي حرّاً وحيّا؟
كم أريدُ الآنَ أن أَسْتطلعَ الخَلْقَ الذي يُضْمِرهُ التّدْميرُ،
أو أفرحَ بالعُمْرِ الذي يأتي، ولا يأتي،
وأن أخرجَ من مخطوطةِ الماضي الذي يسقطُ،
والحاضرُ تغويهِ همومٌ وشجونْ...
وسيكفيني قليلٌ من عزاءٍ أو سكينهْ!
وسيكفيني قليلٌ من هدوءٍ أو مجونْ!
وسيكفيني احتفاءٌ بغيابٍ،
ربّما تنكِرهُ روحٌ حزينهْ...
وإذا راودها جِسْمٌ تهاوى لم يجدْ فيها يقينَهْ...
لهبٌ يؤنسُهَا، والآن يَكفيها قليلٌ أو كثيرٌ من

جنونْ!
هذهِ الرّوحُ التي ما اكتملتْ؛
ماذا ستعني للمغنّي إنْ تكنْ مَحْضَ استعارهْ!

*

كم أريدُ الآنَ أن أفترضَ الحِكْمةَ في العُمْرِ الذي يأتي،
وأن أفترضَ المُتْعةَ في الحكمةِ، والحكمةُ لا تأتي...
ولكنْ! ربّما عادتْ بها ضجّةُ أحفادٍ،
وأغواها بنونْ...
وأرى الوجهَ قناعاً بَعْدَ أَنْ شعَّبهُ الدّهْرُ،
وأخْفتهُ غضونْ!
وأنا لستُ أنا... ما زلتُ وحدي!
لغتي سُكْنى، وسُكْنَايَ هُوِيّهْ!
فهل المأوى الذي أحملهُ في داخلي غير عبارهْ
يتلقّاهَا، ويُهْدِيها إليَّ الوارثونَ الحالمونَ الفاعلونْ!
وأنا أبصرُ بيتَ العنكبوتْ
كثرتْ أجزاؤهُ، وابتُلِعَتْ، إِذ لُقِّحَتْ، كيما تموتْ!

*

كم أريدُ الآنَ أن أحيا على الأرضِ التي تَحْمِلُ بي دوماً،
ويكفيني اضطرابٌ في سماءٍ هي أرضٌ،
ومعادٌ في بذورٍ وجذورٍ وفروعٍ وغصونْ
ونموٌّ وفسادٌ في نواةٍ وخليّهْ...
غير أنَّ العُمْرَ لا يكفي لِخَلْقٍ وولاداتٍ،
لمعنى وسياساتٍ، لِزهْدٍ وعطالاتٍ...
لسرٍّ لم أزلْ أبحثُ عنهُ...
لجماليّاتِ شِعْرٍ، واختبارٍ لفضيلهْ...
وأراني خِرْقَةً خِيطتْ إلى قبرٍ،
وما في القبرِ غير الدّودِ والعظمِ،
وما الرّوحُ سوى الفحمِ الذي كنتُ بديلَهْ!
وأنا لستُ أنا... ما زلتُ وحدي!
هل أنا الفَرْدُ أم الجَمْعُ؟
أنا العبدُ أم السيّدُ؟ والشِبْهُ أم الضدُّ؟
كأنَّ الكائنَ الحيَّ فضاءٌ يتحوَّلْ
أو كأنّ الموت يَعني حيواتٍ ستُؤَجَّلْ

*

كم أريدُ الآنَ أن أرجعَ للرحْمِ،
وأن يحتفيَ الطفلُ الذيَ لم أَسْتَعِدْهُ
بصباحٍ ينحني الخبزُ لهُ،
والأبُ والأمُّ بهِ يحتفيانْ...
وعلى دفترهِ تستيقظُ التربة، أو يخضرُّ قنديلٌ،
ويغفو مهرجانْ...
وأرى الأنقاض تحتلُّ المكانْ!
وإلى شرفتهِ يأوي عجوزْ
حفْرةٌ جبهتهُ، عيناهُ ينبوعا دخانْ
ومداهُ أفقٌ لم يتحرّكْ... طبقاتٌ من هلامٍ تتسوَّلْ...

وقوى التاريخِ لم تضعفْ فقطْ...
لكنّها لم تتشكَّلْ!
دولةٌ أم سلطةٌ تطمُسَها بين انتظارٍ وامتحانْ
وأنا لستُ أنا... ما زلتُ وحدي رافضاً أو غاضباً...
ما زلتُ أعزلْ!
أتسلّى بقليلٍ من كناياتٍ،
وأُعْنَى بقليلٍ من رموزْ!

*

كم أريدُ الآنَ أن أحيا، ولمّا يَرْشُدِ الرّوحُ، فأثْمَلْ...
أيّها العُمْرُ الخرافيُّ الحقيقيُّ تمهَّلْ!
وانتظرْ، فالوقتُ لم ينفدْ،
وإن لم تستطعْ أن ترجعَ الآنَ
من اللحدِ الذي يحتفلُ الجسمُ بروحٍ؛
تنتمي فيهِ إلى المهدِ...
وإن لم تستطعْ في القربِ أو في البعدِ،
أن تستكشفَ العَالمَ، أو تستكشفَ الأنثى التي تَكْمُنُ للشّعْرِ،
وإن لم تستطعْ أن تربحَ الحربَ على الظلمِ أو الفقرِ،
وإن لم تستطعْ أن تَرِثَ المعنى، وأن تُوَرِّثَهُ،

فاصْبرْ، ولا تَيْئَسْ، ولا تخجلْ...
وأَقْبلْ، بعد أن ضاقتْ بكَ الدنيا، على الدنيا...
تقبّلها، وحاولْها لِتَقْبَلَ!

*

كم أريدُ الآن أن أخرجَ من ليلِ الرطوبهْ...
كم أريدُ الآنَ أن يحتفلَ الجسمُ بخصبٍ وخصوبهْ...
كم أريدُ الآنَ أن أصغيَ للينبوعِ،
أن أجمعَ أوراقَ عذوبهْ...
غير أنّ العُمْرَ لا يكفي
لتجديدِ خطا توجزُهَا رؤيا جديدهْ
ولتأهيل أكفٍّ لم تزلْ تبني، وتعملْ...
ولعشقِ امرأةٍ غامضةٍ، في ضجّةِ العَالمِ غابتْ، ثمّ ضاعتْ،
بينما أجري إليها،
وَهْيَ ما بينَ يديّ
وأنا بينَ يديها،
إذْ بكى بعضي على بعضي...
فهل تبكي عليّ؟
وأرى العُمْرَ الذي لن أستعيدَهْ!

*

كم أريدُا لآنَ أن أحلمَ بالشّعرِ الذي يأخذُني،
والأرضُ في قدّاسها أبهى وأجملْ...
غير أنّ الوقتَ لا يكفي لتدوينِ قصيدهْ!
وإذاً... هل ينبغي أنْ أتامّلْ
برهةً طالتْ، وما طالتْ، لترحلْ!

*

كم أريدُ الآنَ أحيا،
وفي الموتِ حياةٌ سرُّهَا أغنى وأشملْ...

136

ألقُ الصَّمت

عبد الرزاق عبد الواحد

ألَقُ الصَّمتِ، وصَمتُ الألَقِ
يَسبَحان الآنَ فوقَ الورَقِ
مَلأ أوردَتي أشرعَةً
مُمعِناً بَحّارُها في الغرَقِ
وأنا أرقَبُ أطيافَهُما
والسَّنا، كلُّ السَّنا، في حَدَقي!

*

ألَقَ الصَّمت.. تُرى أينَ مَضى
ذلكَ الصَّوتُ كأنْ لم يَنطِقِ؟
كيفَ هاتيكَ الرُّؤى أجمَعُها
جَنَحَتْ مثلَ جنوحِ الشَّفَقِ؟

لم يَعُدْ غير حروفٍ أنجُمٍ
وحَفيفٍ جَرَيانَ الغَدَقِ
يَملآنِ الرُّوحَ حُبَّاً وَسَنىً
وجَمالاً عارياً لا يَتقَّي
كلُّ مَن يَعشقُ لا يُنكِرُهُ
وَحدَهُ يُنكِرُ.. مَن لم يَعشَقِ!

*

أيُّها الخالِقُ.. يا أبلَغَ مَن
صَوَّرَ الحُبَّ فَلَم يَختَلِقِ
لم يوارِبْ.. لم يَنَلْ أجنِحةً
حَمَلَتْ رؤياهُ ضيقُ الأفُقِ
عُمرَهُ للِحُبِّ في ناموسِهِ
حَرمَةُ، بل ذِمَّةٌ في العُنُقِ
أن يُناجيهِ نبيلاً فارساً
لا كما يَفعَلُ واهي الخُلُقِ
ولذا كانَ أميراً في الهَوى
وأسيراً فيهِ سَقَّى وَسُقي!

*

يا نِزارَ الحُبِّ.. هل مِن لُغَةٍ
تَحتفي بي، ولسانٍ ذَلِقِ
يُسقِطُ المَيِّتَ مِن أحرُفِها
ويبقّي ريشها في طَبَقي

عَلّني أفلِتُ مِن أجنِحَتي

لِدُنىً كُنا عليها نَلتَقي

يَومَ كُنَّا نملأُ المِربدَ في

ليلِ بغداد بِذاكَ العَبَقِ

وَيَلمُّ الفَجرُ من أقدامِنا

ما تَوارى في زوايا الطُّرُقِ!

يا صديقي.. يا نسيبي... يا أخي

يا عراقيَّ الهوى والرَّهَقِ

هل بَقايا "مرحباً" تسمَعُها

منكَ آذانُ العراقِ المُرهَقِ(17)

عَلَّها تَمسَحُ مِن أوجاعِهِ

عَلَّها تجمَعُ بَعضَ المِزَقِ

عَلَّها تُصبحُ أدمى مرحباً

تتهادى نَحوَهُ مِن جِلَّقِ!

رُبَّما بَلقيسُ تَصحو قَمَراً

باكياً في الكرخِ عندَ الغَسَقِ

فإذا لاقَيتَها سلِّمْ لنا

قُلْ لها: أهلُكِ.. هذا ما بَقي!

ربَّما دجلةُ تُخفي دَمَها

(17) إشارة إلى قصيدة نزار التي مطلعها:

مرحباً يا عراق، جئتُ أغنيك، وبعضٌ من الغناء بكاءُ

وَتُغَطّي ما بها مِن حُرَقِ
لِتُلاقي فيكَ زَوجَ ابنَتِها
فَتُحَيِّيكَ بِوَجهٍ مُشفقِ
رُبَّما تُبصِرُ مِن صَحبِكَ مَن
لم يَزلْ يسألُ في مُفتَرَقِ!
رُبّما.. كم رُبَّما نُطلِقُها
في مآسينا بيأسٍ مُطبِقِ
يَذهَبُ الصَّوتُ وَيَبَقى رَجعُهُ
آهَةً في فِمِنا المُختَنِقِ!

*

يا نِزارَ الحُبِّ يكفيكَ غِنىً
أن تُمُرَّ الآنَ مثلَ الرَّمَقِ
كلُّ بيتٍ عَرَبَيٍّ نفحَةٌ
منكَ فيهِ سَرَيانَ الحَبَقِ
الذي يأرَقُ مِن فَرْطِ الجَوى
فَلَهُ منكَ شَريكُ الأرَقِ
والذي، أو والتي يُقلِقُها
هاجِسٌ، تَسبقُها في القلَقِ
والذي خانَ هَواهُ إلفُهُ
قَبلَهُ تَشهُقُ إنْ لم يَشهَقِ
مَرَّةً يَشرَقُ أصحابُ الهَوى
بَينَما أنتَ أبِيدُ الشَّرَقِ

كلُّ حُبٍّ أنتَ فيهِ شاهِدٌ
وَشَريكٌ في الأسى والرَّنَقِ!

*

أنا أدري أنَّها مَجمَرَةٌ
كلُّ مَن يَعْلَقُ بالشعِّرِ شَقي
ربَّما يَذبَحُنا في لَحظَةٍ
بيتُ شِعرٍ بِنَقاءِ الفَلَقِ!
إنَّ حَرفاً بالهوى مُحترَقاً
عِدْلُ حَرفٍ باللَّظى مَحتَرِقِ
ليتَ هذا الكونَ يَغدو كلُّهُ
عاشقاً لا غارقاً في العَلَقِ!

***

141

نزار قباني
معلّقة دمشق

عبد القادر الحصني

أسرى بطرفكَ نجمُها وكتابُها وسباكَ منها كحلُها وخضابُها
وقوامُها بالياسمين موشَّحاً والمسكران: فثغرها ورضابها
وندى، أفاق على الصباح، فسرّه أنّ الصباحَ سريرُه أهدابها
وسهولها، وسفوحها، وجبالها ورمالها، وفجاجها، وهضابها
فيحاء باشرها الزمانُ، فكان أنْ شاب الزمانُ، وما يزال شبابها

***

هي لا أقولُ الحسنُ في ريعانه لا سحرها منه، ولا أطيابها
هي قُلْ بأنّ الحسنَ صوّرَ نفسَه منها، وصار حضورُه يغتابها

ويقول عنها إنّ سبعة أنهرٍ عشّاقها، ابتلّت بهم أثوابها
ويقول عنها: قاسيون حبيبها والآخرون جميعهمْ خُطّابها
ويقول ما شاء الغيور، بدا له سببٌ، ولم تظهر له أسبابها
فأتِحْ لقلبك أنْ يكون قميصَها تعرى، فيسترها كما جلبابها
وأتحْ لقلبكَ أنْ يكون حمامةً لتظلّه في الهاجرات قبابها
وأتِحْ لقلبك أنْ يقدِّم وردةٌ فلربّما يصفو له إعجابها
إعجابُ ساجيةِ اللحاظ، كنائسٌ في روحها، ويضمّها محرابها
ولربّما وَثِقَتْ بصدقك في الهوى في آيتين: تحبُّها، وتهابها
فتقوم في يدها مفاتيح الرؤى مزدانة آفاقها ورحابها
وتقول: هيتَ لك المفاتنَ كلَّها هذي دمشق.. وهذه أبوابها
ويطلّ من عليا البيوت بها فتى خيّلتُه مُلقى عليه إهابها
شربتْ ملامحُه الجمالَ بكأسها ورقى الشعورُ، فمرتقاه حَبابها
حتى استوى شعراً، تقطّر فوق ما حلمتْ دوالٍ، واشتهتْ أعنابها
شعراً هو السحر العجيب، إذا عرا نفساً، فما تدري الذي ينتابها
حليتْ قصائدهُ، كأنّ غيومها بلمى الشموس مذهّبٌ تسكابها
هطلتْ، ملوّنةً، فأصبح موجزاً بالرسم في كلماته إسهابها

***

هو شاعرٌ، جاء القريضَ، وقبّةٌ لشيوخه ضُربتْ لهم أطنابها
من كلِّ عملاقِ القصيدِ، كأنّه مِلكٌ، تُساق إلى حِماه ركابها
خالوا القوافي من عِداد عبيدهمْ وتخيّلتهم أنَّهم أربابها
وهمُ - وأيمُ الحقّ - أهل جمالها وجلالها، وعداهمُ أغرابها
حطّت رواحلَها البلاغةُ بينهم وتنسّبتْ، فإذا همُ أنسابها

حتى أتى، وعلى يديه حريرها وسوارها وعقودها ومُلابها
فاهتز عرش الشعر، لا متزعزِعاً وجلاً، ولا من ريبةٍ يرتابها
لكنّه طرَباً تمايل بعدها لعبتْ ببال صنوجه أطرابها

***

إيهٍ (نزارٌ) حسب شعركَ، رائداً للحبِّ أرضاً كان طال يبابها
فكشفت ألوانَ الجمالِ لأعينٍ ظمئتْ، ولم تُسقَ الجمالَ رغابُها
نظرتْ، فألفَتْ ظُلمة مسلولةً دون الجمال سيوفها وحرابها
فتكفكفتْ أشواقُها، وتحمّلتْ وجعَ الظلام بأعينٍ أعصابها
وإذا النفوسُ تفقّدتْ شمساً، ولم تلقَ، استضاف عماءها سردابها
فمباركٌ طفلٌ بأعين شاعرٍ بعث الحياة سؤاله وجوابها
ومباركٌ هذا الأمير تزيّنتْ كُرمى له، وتعتّقتْ أكوابها
وأناب سيافٌ، فأغمد سيفه خجلاً، وأعلن أنّه بوّابها
اللّهَ للشعرِ.. الحياةُ بدونه سِيَّيْنِ كان حضورها وغيابها
هو ماؤها ونماؤها، حتّى إذا خَطْبٌ ألمَّ بأرضها، فعُقابها
يهتزّ منتفضاً، ويُشهر روحه سيفاً، لكي يبقى العزيزَ جنابها
و(نزارٌ) السيفُ المجرّدُ، ذادَ عن شرف العروبة حين حُمّ ضرابها
شأنَ العظيم إذا استُبيحتْ أرضُه فمصابه في النائبات مُصابها
و(نزارٌ) الألم العميق بأمّةٍ خذلت دماءَ رجالها أعرابُها
و(نزارٌ) الليلُ الطويلُ عتابُه لو شدّ نفساً للملام عتابها
لكنّه، و(دمشق) في أحداقه أغفتْ، وأغفى يحتويه ترابها
ثاوٍ، يمدّ بنسغه أشجارَها كي يستظلّ بظلّه أحبابها

***

وغداً إذا وقف الزمانُ بدِمنَةٍ ظُلَّتْ، وريحَتْ بالشذا أعشابها
ورنا إلى الورد الدمشقيّ الذي حفَلت بنشر عبيره أعتابها
وتمثّل الشعرَ العظيمَ وشاعراً هو كلّما دجت الخطوبُ شهابها
سيطيل وقفته الزمان، ويزدهي قممَ الخلودِ بشاعرٍ ترحابها
ويطلُّ رهطُ الخالدين، فقائلٌ: من ذا؟ ويشدَه أعيناً ترقابها
حتى إذا وضحتْ ملامح وجهه وإنجاب عن قمم الخلود ضبابها
ذهلوا! أهذا كلُّه في شاعرٍ؟ هذي دمشقُ.. وهذه أبوابها

***

البديل...

عبد الناصر صالح

صورةُ يفترض أن لا تتغير:

أشتهي قبساً من بريق النهار الدفينْ.
صورةً للبلاد المراقةِ فوق حدود السنينْ.
أنتِ عندي المناخ الذي أبتغيهِ
غطاءً من الرمل والياسمين،
لماذا اشتهيتكِ من بين كل الصبّايا
وأعطيتك الروح والقاعدهْ؟

الجسد / الأرض/ البحار:
ربّما أجعل الآن منكِ البديل
عن الرؤية السائدة.

يا صراطاً جديداً يقاوم
يا جموحاً يقاوم،
يا جسداً أشعلتْه العناقيد
والأغصن الهامدهْ
ربّما أجعل الآن منكِ
مفاتيح هذا الزمان العنيد
وأُضمر فيك اغترابي
. هل الأرض أنتِ؟
وهل أنت كل البحار التي فقدتْ لونها
هل تكونين كل الطيور التي فقدتْ صوتها
هل تكونين لي

نزعتي المنتقاة من الطينِ
أم أنتِ خاتمتي الباردهْ
هل تصيرينني
وأصيرك
ما زلتِ حارسة الحلم من وجع الاحتضارِ
....
....
سأمنحكِ الآن عرساً من الثلجِ
أُعلن للناسِ أنّكِ أنت البداياتُ
في أوْجها،
في مداها البديهيّ
أنت الريّاح التي حرّكت،
ساعة الزّمنِ الجامدهْ.

العاشق:
قلتُ: أمنحكِ الوقت والنظرة الشاملهْ
قلتُ:أمنحكِ الصّحوة الرّافلهْ
وأجثو على صدركِ الرّحبِ
أغفو على صدركِ الرّحبِ
تأخذني الضحكة الآفلهْ
وأنفث حقدي المكرّس في القلبِ
أنشُدُ إطلالة القافلهْ.

الانتفاضة:
يا بلاداً تغني على حافّة الجرحِ
تلهو على حافّة الجرحِ.
كالطفلةِ الواعدهْ.
هوذا عهدكِ، انتفضي
ثورةً، موجةً، نجمةً عائدهْ.
هوذا الموعد الأخضر الانتفاضيُّ
أيتها المقلةُ الشاهدهْ.
أنت لم يقتلوكِ
ولكنهم قُتلوا في حصاركِ
واحترقوا . مثلما احترق الموتُ.
تحت لهيب انتصارك
فانتفضي،
يا بلاداً تغني على حافة الجرحِ
أنت البديل عن الرؤية السائدهْ.

(طولكرم . فلسطين)

147

همّة تفني الجيوش

جهاد طاهر بكفلوني

يا أمّتي! جنحَ الضّحى لذهابِ   هل ليلُكِ المغتامُ بالمنجابِ؟!
عصفتْ بكِ الأرزاءُ يا لكِ ريشة   خجلى عنتْ للعاصفِ النّهّابِ
لم تعلني الغضب المقدّسَ زأرةً   شمّاءَ تحكي عن شموخِ الغابِ

***

حاشاكِ ترضينَ المهانة خيمة   عصريّة مشدودةَ الأطنابِ
قد صمّمَ الغربُ الحقودُ خيوطَها   فتحكّموا بعواطفِ الأعرابِ
لا تمسحي جرحي بشهدِ الصّابِ   بلْ ضاعفي من غربتي وعذابي
زمني القميءُ فررْتُ من أوضارهِ   لا أرتضي أوزارَهُ محرابي
لا نارُ عمّوريّةٍ مشبوبةٌ   فيهِ ولا ترجيعُها بمجابِ

صرختْ أسيرتُها ومعتصمُ العُلى غيبوبة موصولة بغيابِ

***

يا أمّتي ثوري على الأنصابِ فرضتْ عبادتَها بلا أسبابِ
واستصرختْ ذلَّ الجباهِ مطيعة ماذا إذا سجدتْ على الأعتابِ؟!
زعماؤكِ الأوثانُ مَن قالَ انتهوا؟! لم يبرحوا في مأكلٍ وشرابِ
جثموا على الأنفاسِ ريحاً صرصراً من عهدِ عادٍ بشّرتْ بخرابِ
حملوا جنازَتنا فهل أحياؤنا موتى؟ سؤالٌ لم يعدْ بجوابِ!
صُفِعتْ موارنُهم ولم يتحرّكوا هل فاخروا ببرودةِ الأعصابِ
الذلُّ فاجرةٌ لها قد هلّلوا مشروع عارٍ فاضحِ الأثوابِ
سمّوهُ تزويراً سلاماً واحتفوا بقدومهِ المتبتّلِ الأوّابِ
قالوا يعيدُ لنا الحقوقَ لعلّهُ إن عادَ شيخٌ منتهٍ لشبابِ
أمّا الكرامةُ قيل قد تنسونها ناراً تذكّرُ بالرّمادِ الخابي
رفضوا سلامَ دمشقَ وهو كرامةٌ لم ترضَ دورَ مروّجٍ عرّابِ
دهراً همُ صمتوا وكفراً ويحهم نطقوا ألم يتهيّؤوا لثوابِ؟!
ألغوا وجود الشّعبِ فهو مفازةٌ جرداءُ لم تحلمْ بلمعِ سرابِ
هو في حدائقهم حشيشٌ تافهٌ جادوا عليه بمنجلٍ وهّابِ
هو في كؤوسهمُ صداعُ سلافةٍ أبت الخضوعَ فلم تمِسْ بحبابِ
نظروا إلينا كتلة بشريّةٌ تعدادُها ضخمٌ بغيرِ حسابِ
فتجاوزونا ربّما اكترثوا بنا مثلَ اكتراثِ الطّفلِ بالألعابِ
نادوا فهل ترك الحياءُ وجوههم نادوا على الأعداء بالتّرحابِ
أبناءُ عمٍّ لن نسيءَ جوارهم والجارُ مثلُ الأهلِ والأحبابِ
لا تبعثوا الشّرفَ الرّفيع من الثرى خلّوهُ مدفوناً مع الأحقابِ

ودعوا دمشقَ فلن تسيرَ وراءهم حيرى تخبّطُ في ضلالِ ضبابِ
وزعيمُها قرضابُها الذربُ الشبّا إن نادتِ الفيحاءُ واقرضابي!
قالتْ نعم للحقّ يرجع كاملاً أمّا التّنازلُ فهو ليس خطابي
يا موقفاً للعزِّ آمنّا بهِ ما بيننا ـ لا كان ـ من مرتابِ

***

ماذا يريدُ الأدعياءُ ركوعَنا خسئوا وحقِّ إبائنا اللهّابِ
أوما رأوا أعداءَنا دلفوا لنا بالغدرِ مكشوفاً قطيعَ ذئابِ
رسموا مخطّطهم وكم سهروا علي تنفيذه فاصحُوا أولي الألبابِ
تركوا الدّمارَ رسالة همجيّة دلّتْ على الأصلِ الوضيعِ النّابي
يا بنية تحتيّة فعلوا بها ما تفعلُ النّيران بالأخشابِ

***

يا أمّتي لو أهتدي لصوابِ ليلُ الضّلالِ أطاحَ بي كشهابِ
ألقى شموسي في ثلوجِ تشاؤمي فاستنجدتْ بخمودِها الصخّابِ
هي من بقايا الكبْرِ عصفٌ حائرٌ قد آثرَ الإبحار َ في سردابِ

***

لبنانُ! بعضُ منافقيكِ تكشّفتْ عوراتُهم لم تستترْ بحجابِ
فضحتْ مواقفهم جذورَ عمالةٍ باهوا بها ببريدِها الجوّابِ
تهفو خيانتهم إلى أعدائهم يا للعدوّ وسحرِه الخلاّبِ
ودّوا لو اجتاح الجنوبَ مجدّداً متفائلين بنصرِهِ الوثّابِ
بل لو حوتْ لبنانَ قبضةُ بشطهِ ليشاطروهُ حلاوةَ الأسلابِ
ماذا يريدُ المعتدون سفوحَ أرزكَ نزهة معسولة الأطيابِ؟!
يتبادلُ العشّاق فيها أكؤساً للسّعدِ خالية من الأوصابِ؟!

خسئوا فلبنانُ الأصالةِ قلعةٌ   للعنفوان عصيّةُ الأبوابِ
ظنّوا إذا جاؤوا انتشى حرمونُهُ   متراقصاً لتوافدِ الأصحابِ
أحلامُهم قطفُ النّجومِ وزرعُها   قمحاً نما في بيدرِ الأعنابِ

***

ما زال حزبُ اللّه نفحَ رجولةٍ   تهمي على الأعداءِ لفحَ ضِرابِ
أبطالُه انقضّوا لقنصِ المعتدي   أين الفرارُ لهاربٍ لوّابِ
لم يرهبوا هولَ الرّدى ولربّما   شعرَ الرّدى من هولهم برهابِ
لم يحشدوا جيشاً ولكنْ همّة   تفني الجيوشَ بعزمها الغلاّبِ
من كربلاءَ غديرُها متدفقٌ   أكرمْ بها بغديرِها المنسابِ
صهرتْ جراحَ البائسين قذيفة   غضبى تذكّرُ مَنْ نسوا بحسابِ
هل شاهد الأعداءُ يومَ الحشرِ؟ بل   شهدوهُ ليسوا عنهُ بالأغرابِ
يا أيّها العربيُّ صلِّ لنصرِهم   فهمُ السّنا في ليلكَ النصّابِ
يا أيّها العربيُّ حقّكَ ضائعٌ   إنْ لم تدفعْ عنهُ بالأنيابِ

***

151

تسكعٌ.. في الظهيره..

إسماعيل عامود

. عصافيرُ دمشق من ورق الدُّفْلى
المزروع في قلبي...
أَيها الملح المسحوقُ القذرْ
جراحي تَنزُّ عن ملايين الأزمنة المتثائبة
في طريقي...
يا شاطئَ الهموم، وتنهدات مداخن السفنْ
المهربة عَبْرَ "الدردنيل"!
. لحى السلاطين المبرغثة في متحف القدر
الأجوف تُثير قرفي.!
وأنا في دوّامة التاريخ الأجرد
أكثر شاعرية لو كنتُ
في حضنِ امرأة..!

***

. يا عصافير دمشق التي بلون المساءْ
تاريخي يُداسُ تحت الكعوب المدببة النحاسيَهْ
وعندما تمرينَ يا حبيبتي المضغوطة
كعلب السردين
تتلَوَّى رقاب العبيد في مذلةٍ وانكسارْ...
وقصائدي التافهة علَّقتها بشعركِ يا جنوني.!
أيةُ رغبات شاحبةٍ تثيرينها بخصركِ
المعتلِّ.. يا نافورتي؟
بودّي لو أُقشركِ كالبصلَهْ..؟!
. الليلُ يعقد ترانيم الصمت فوق مضطجعنا
في عبّ الصنوبر الأخضر..
يا امرأة من خشب الأبنوس أنتِ يا غريمتي
أتمنّى لو أُشعل فيك نيرانَ أَطماعي
ودخانك الأزرق يعانقُ سحابةً غريبةً

ـ في سماء "المتوسط"..

. إيهِ أيتها المخازي العقلية في أُواخر

شَعركِ المقفّى؟!

والطاعون يأكل بلاغةَ الأرداف

في طريق "القصاع" وأرصفة

شارع "الصالحية" الكابيَهْ

والمفاوز اللزجه..!

أيتها الثرثارات على طريق "الجامعة"

قرب التكايا..

يا قفصاً للخصور الحزينة وحمّالات الأثداء

العطشى لفمِ طفلٍ مسكين

يستجدي المارَّهْ؟!

تحتَ نافذتي المغبَّرة بالفقر والليالي الحزينَهْ

وقفتْ امرأة ناضجة تبيعُ القبلات

لراكبي الدراجات المنفوخَهْ

بينما أصدقائي المتسكعون يبيعون أفكاري

للسابلة تحت القمر الأجوفْ

وحبيبتي المكوّرة البلهاء تتقلّبُ فوق الأفاريز، تَحلُمْ...

مَرةً، سافرتُ معها تحت جناح الليل المضّمخ بالرغبات.

***

. يا امرأة من خشبٍ على منشرة الإنسانية المتعبَهْ..

أشعاري ذبحتها فوق صدرك يا حياتي

منذ زمان عتيق وأنا أُطاردُ كالمشبوهينْ

يا أنتِ التي تبيعينَ أهوائي للجواسيس،

كمْ رغبتُ لو داعبتُ نهديكِ البارعين

في الزواريب المنسية كهويتي..!

***

. أيتها البروليتاريا في الأزقة الطويلة القاتمهْ..

المدينةُ ملأى بالشحاذين والفطائر الدبقَهْ،

بالجراد من كلّ جنْس..

على أبوابها المتربَهْ، خطفتُ شخصاً كان كثير

التثاؤب والسعال..

.. آه، لقد جلدوكَ مرة أيها الطفل المرح..

يا قلبي..!!

كانوا كالذباب طارداً جيفة وقعتْ

من سقفٍ بلا عناءْ..

. أيها الجلادون في أقبية التاريخ الأبلَهْ

في الزنزانة التاسعة سمعتُ أصداء بائع

تثقبُ الجدار..

والأطفال ينجحرون في عربة التسكع

يقرضون الزمن والأظفار الوسِخَهْ.!!؟

***

. إيْهِ، يا لَكِ من هرّةٍ سمينةٍ أنت أيتها

تسكع في الظهيرة..

"النيويورك"
أَيتها المكحلة بالترف الأملس وأحلام "الكاوبوي"
أيتها الرأسمالية البشعَة في أوكار البيع العلني
فخذا "راشيل" بنصف دولار يضاجعان
بلا عطور.!؟
لقد حدثوني عن الكرامة في شوارع "الأوديسا"
والنساء يَحبلْن كالقطط في المتنزهات القريبَهْ..
كلُّ أملي أن أحملكِ يا حبيبتي
أشعرُ بثقلكِ على ساعديَّ المتعبيْن
وبعدها، نغلقُ بوابة التاريخ
على إنسانينْ أقبح من جرذٍ
في نهرٍ مسقوفٍ
يا بردى...

154

أنساق الغياب

محمد علي الشعّار

نجرجرُ للأيام حبلَ دُخانِ   وأفلاكُنا تجري طيوفَ أماني
تدور بعذراء البروج كؤوسُنا   وأصفى نمير الوجد في السرطان
تُيمّمنا الأحلامُ سِحْرَ سرابها   تقاربَ ناء في مداه وداني
وما أبدع الرملُ السرابَ لأنه   خداعُ الرؤى بل جذوةُ الذوبان
وللحبّ محرابٌ وسَحنةُ راهبٍ   ونافورةُ الليل البدت بأذانِ
وصومعةُ التوق التي لقوافلي   ومفترَقُ الدرب الذي لحسان
تداعبُ أوتارُ الحروف شفاهَه   وظلٌّ وشمسٌ فيه يغتسلان
لراياتنا نبض الفؤاد وتحتها   تآكلَ صاريها من الخفقان
وللريش من آياتنا ريحُ أُلفةٍ   تنادَى بها الهيْمان للطيران
يزركش أنسامي حريرُ فراشةٍ   ترشُّ على الأفق البهيج أغاني
وغافيةٍ لم يصحُ إلاّ منامُها   ويقظانةٍ لم تغفُ من هَملان

ترشّحَ من خمر الندى شفقان ... فعبّأتُ صبحي والمسا بدناني
وأغرقتِ تحت الحاجبين سفينتي ... وألحاظُ أسحار النخيل رواني
تعبتُ وأرخيتُ الخيوط لخصرها ... فيا موجُ خذ فوق الشراع مكاني
أُحبُّكِ في كفّي وبحرُكِ هائجٌ ... ولُجُّكِ مجنونٌ وشطُّكِ فاني
مددتُ إليكِ الليل فوق وسادتي ... كلانا بطرْف الليل يلتقيان
وحطّمتُ قنديل الشروق لأصطلي ... فيا فجرُ لُملمْ من شوُاظ معاني
نصبتُ على أعتاب جرحك خيمتي ... ومشكاةَ أحزانٍ ورحلةَ واني
رماديَ في وجه الرياح ثقوبُها ... أُطِلُّ أنا منها بغير عَنان
رويدكِ وَرْقائي وأنتِ نديمةٌ ... نثرتُ لكِ الأشعار حبَّ جُمان
تفلّتَ مني الشعرُ عذبَ مرارةٍ ... كما فرّ من قيد الأسى لمعاني
تبدّدتُ في نفسي ولم أدر كنهها ... فنصفيّ مقتولٌ ونصفيَ جاني
وأسرجتُ للوعد الحليّ صرخةً ... فعاد إليّ السرجُ دون حِصانِ
وأنفخ نايَ الفنّ أعتقُ مهجتي ... أكوّر في ناري شفيفَ أواني
تمسّدُ آهاتِ الوداد جوانحي ... وتحكي بلهجات الغرام بناني
وما زال رغم الدفءحزنُ بنفسجٍ ... وضلعٌ لشبّاك السميرة حاني
وتكشف صبواتي عمايةُ عاشقٍ ... ففي كل أنساق الغياب تراني
على جيدِكِ الفضّيّ شعّتْ نواظري ... دعيني أقبّلْ في الرقاب عياني
تعدّدُ أشباهي شموعي بظلمتي ... وفي كل ظلٍّ أوّلٍ أنا ثاني
يشرَّدُ في الفكرُ مثلَ خرافةٍ ... ويسري بأشباح الجدار كياني
ألوذ بقضبان الرجاء وكلّما ... ترجرجَ قَفلٌ خلتُ عفو زماني
أقامت على جسري نبوءَةُ هوّتي ... ولو لم يكن إلاّ العبورُ كفاني

بسطتُ تلافيفي ونجوى سريرتي   وسرُّكِ خلف المستحيل رماني
وها أنذا في هدأة الليل نجمةٌ   طويتُ بها خفقَ الهوى فطواني

156

ضوء ضئيل
في الرمل

رشا عمران

أليس ممكناً أنك كنت وحدك هناك
حيث الجبال تلتصق بسكونها
حيث الصخور تجرب احتمالات انشطارها
والتحامها ولا تنتهي
حيث الحجارة الصغيرة في الممر الضيق
تصغي إلى وقع أقدامك
وأنت تنزل من تلك الغرفة العتيقة في سماء البتراء
أو تلملم ما تساقط من فضة شعرك على الماء القليل
كان من الممكن أن تكون وحدك هناك
لولا أنها أصابعي الأرجوانية اختلقت أعذاراً للغناء
حين اشتهت أن تمشط لحيتك الطويلة
ثمة ضوء ضئيل في الرمل
لكنه كان يكفي لأرى يديك
تفرشان ذلك الوادي فوق جسدي
أقصد وادي رم
أو وداي القمر
لا فرق
كأنني في ذلك النوم الخافت
كنت أمسك زمام قلقك

وأنت تسرق الضحكات وتضعها تحت وسادتي

أو تحاول أن تلون ذلك الليل الباسق بألوانك البرية

ثمة ضوء قليل في الرمل

لكنه كان يكفي لنصغي إلى ذلك الإيقاع في الوادي

حين أسلم بدوي غناءه للصحراء

متماهياً مع ما تبقى من أزيز نعاسنا الهش

في مخادعنا البرتقالية

هنا

ثمة ما يجعل الروح تصغي إلى تكاثرها

والجلد إلى صفيره

هنا

حين الزوغان اللذيذ معصور من الرطوبة

ورمال الشاطئ تعبر كما الأرانب تحت أنفاس الرقص الفوضوي

كان لفراغ كرسيك أن يدل على وحشتي المفاجئة

حين توغلتَ عميقاً في المشهد المكتمل للبحر

لتبدأ في عد أعضائك الناقصة

دون أن تنتبه إلى ما يهبُ من حكايا العاشقات

ولا إلى ما يجعلني أسهل انكساراً من الليل المتأخر

على سلالم العقبة

هنا

ثمة ما تعنيه الزقزقة الخافتة للقبلة

أكثر مما يعنيه العواء الصاخب للجسد

هنا

أقصد حيث الليل والنهار محاطان بالعبق البدائي للملح

كان من الممكن أن ندفع بالحياة إلى الخلف قليلاً

دونما رهانات قادمة..

وإذا...

لم يكن للوحة أن تكتمل بلا رمانة من غور ما... أو ثوب أخضر لم يكن على مقاسي.. أو وجد يبدأ منذ أن بدأت عمان ولا ينتهي..

إذا..

لماذا قمصان رائحتك وأسراب أسمائي وأسرار لهونا وفضائح غنائنا...؟؟؟

وكتبتَ لي قصائدي ورسمتُ لك جدرانك.. هل تذكر كيف تآلفت مع بيتك الصغير وكيف تآلفت مع بيتي الذي لم تعرفه أبداً...

دون أن تدري مررتَ على ما تبقى في من وجوه وعبرت وحدك... دون أن تدري حملت مدينتك في حقيبتي وسكنت بها..

وكان أن المركبة التي هبطت بنا ذات زمن بدأت دورانها اللاهث وتوقفت بعد ألفي عام.. لكنني كنت وحدي بعد ألفي عام.. تعرفني المركبة ويعرفني الزمن... وسألت أن أعود إلى الوراء ولو غفوة واحدة.. لكنك وأنت لم تبتعد عن مدى حلمي ليلة واحدة، لم أرك.. وكنت وحدي قبل ألفي عام... وكانت البتراء ووادي رم وجبل خزعلي ووادي القمر والعقبة والأغوار وعمان و.... وحدي كنت أصغي إلى ارتجاف حقيبتي التي أسكنها حيث مدينتك.. وحدي كنت أتفرس من بين شقوق الصمت كي أرى ما تبقى من تفاصيل حكايتنا... التفاصيل ضاعت.. وضاعت الحكاية وضاع وجهي.. وكان أن المركبة التي هبطت بنا بعد ألفي عام عادت.... وكانت البتراء ووادي رم وجبل خزعلي ووادي القمر والعقبة والأغوار وعمان ومدينتك في حقيبتي.. ووحدي هناك ألملم ما تناثر من فضة شعرك قبل ألفي عام وأتأمل بقايا لحيتك الطويلة على أصابعي الأرجوانية.

رسالة ذئبٍ
إلى أبناء
آدم وحواء

فايد إبراهيم

أيها الأخوة في البؤس والرجس والعيش الظلامي المشترك

يا أصحاب المصالح والمذابح والقوانين المدنيَّة الغائمة والملغومة

السماء لكم وحدكم

والأرض لكم وحدكم

ولكم الدفء والأمن والمراسيم والأوسمة

أما نحن . معشرَ الذئاب . فلنا العواءُ والتشرُّد

ومكابدةُ الأهوال

والصراعُ غير المشرِّف مع الموتِ وزبانيته وأشياعه

****

أنا . أيها السادة . ابن أمِّكم الأرض، وسليل أوجاعها.

بين المنفى والمنفى أقيم

وفي الخرائب المهجورة أتسكَّع

مدجَّجاً بالحذر

ومموَّهًا بالكتمان

بوصلتي روائح العطن وثغاء القطعان
وسلاحي أنيابي ومخالبي البدائية
وعلى رحمة الطبيعة أحيا
متقاوياً على الجوع المزمن
والعطش الأزلي
بعواءٍ مبحوح لا يصل إلى السماء
ولا يروق لأهل المدن والحضر
****
برهةً برهةً أنزف عمري
في مواطن السوء
والملاجئ المرصودة
أحالف الجنَّ، وأتطيَّر من أعدائها
وأحتقر الكلاب لأنها تنكَّرت لصلة الرحم
وتحالفت ضدي مع بني البشر
مؤثرةً حياة المذلَّة والتقاعس
على حياة القنص والشهامة
****
إنني سيِّد الغدر وصاحب الكرامة الشامخة المنبوذة
لا أتقاعس عن رسالتي الأبويَّة
ولا أستهتر بحقوق زوجتي
ولكنني اليوم . في هذه الفصول الخصبة . أعيش الفاقة والمذلَّة
واضطر إلى المزيد من الإبداع في التضحية والفتك
لأؤمِّن قوت أسرتي المتواضعة المهدَّدة بالانقراض
خليةً خليةٌ أشيِّع جسدي الخاوي
في مكامن الخطر
والمرابض العصيَّة
توتِّرني الريبة
وتحرقني الهواجس، فأجفل من ظلّي وأخادع أحلامي
جرائي تموت فلا أجد فسحةً لدفنها أو رثائها
أنثايَ نازفةً تقضي دون أن تجد محطةً للأنين ولعق الجراح
يستفزُّني دمها الصارخ
وتنهرني العواقب المشؤومة الزاحفة
فأبقى ألوك آلامي حتى يغشاني النعاس
فأنام واقفاً بعينين بلا أجفان.
فآهٍ وألف آهٍ على ما فات وما هو آت
لقد كنتُ طريدة عنيدة
أما اليوم فأنا طريدة الطريدة
وغطاء القَتَلة المارقين
****
كم من قرنٍ بعج خاصرتي في مواسم الموت!
وكم من نابٍ ثقب جلدي قبل أن أحصل على عظمةٍ جرداء
أو جمجمةٍ فارغة!
ومع ذلك فأنا متشبثٌ بحياتي
واثقٌ من غرائزي

ممسكٌ بخيوط اللعبة مع الأقدار
وسأبقى أدفِّئ أنفي بذيلي
وأقدِّم صلواتي عواءً
وقرابيني أشلاءً
دون أن أخلع جلدي
أو أستعير قوانين مدنية جديدة
لأني موقن أن شريعة الغاب هي الأرحم.

****

إنني متضامن مع أبناء جلدتي
ومتصالح مع أبناء العمومة والخؤولة
قد نختلف عند اقتسام الضحيَّة
أو انتقاء الملاجئ
ولكن سرعان ما نتصالح ونتصافح لنواجه الأخطار معاً
ونحسم المنازلات

****

أيها السادة البشر
يا من حصدتم غدرنا، ومكر الثعالب، وجبروت السباع، وسمَّ الأفاعي
وموَّهتم أرواحكم الشريرة بأناقة الطواويس ووداعة الحملان!
إن خروفاً هزيلاً يكفيني مع جميع أفراد أسرتي
فعلامَ تضنُّون به، وتستأثرون بقطعانكم التي لا تحصى؟
وهل أنيابي ومخالبي أظلم من سكاكينكم وخناجركم ومكينات الفرم الحديثة والأفران الكهربائية والمواقد القديمة؟
لقد أتخمتم الأرض وبحارها وأجواءها أسلحةً فتاكة
فعلامَ تستكثرون على آلة عيشي، ووسيلتي الوحيدة للبقاء؟

****

لا بأسَ. لا بأس فأنا سألبس تهمتكم كلَما فكرتم في قتلٍ أو سجن أحد من أخوتكم
وسأحمل عنكم دماءهم
وأنثاي سترضع أطفالكم اليتامى حتى يكبروا ويؤسسوا ممالكهم
وأنا سأزهد بما لديكم
مكتفياً بوكرٍ منيعٍ وقوتٍ زهيد ولحظاتٍ هادئةٍ أقضيها مع زوجتي المريضة الحامل.

****

وسواءً أسمعتم عوائي أم لم تسمعوه
فلن نتخلَّى أنا وزوجتي عن إنجاب التوائم
وتنظيف البيئة من مخلفاتكم
ومعاقبة المخلوقات الضعيفة
وكل من شذَّ عن قطيعة الوداع
أو ركب رأس غروره دون أن يفكِّر بالعواقب

****

وختاماً، أرجوكم أن تجيبوني لماذا سميتم خلعاءكم ذئاباً؟
ألأنهم إخوتنا في الجوع والنفي والملاحقات الظالمة

أم لأنهم إخوتنا في المقاومة والدفاع عن النفس والعيال؟

****

إياكم أن تجرِّبوا ترويضي، أو منعي من أداء رسالتي في الصبر والعواء والمطالبة بتحقيق الأمن الغذائي

وتوازن البيئة

وقسمة العدل بيننا وبينكم في المسكن والطعام

وحرية التنقل دون عقد معاهدات بيننا

لأنكم تتنكرون للعهود والمواثيق أمام أي ضررٍ أو خطر

وتذكَّروا قول قائلكم:

"عوى الذئب فاستأنست بالذئب إذ عوى

وصوَّت إنسانٌ فكدتُ أطير"

إن أصواتكم وأصوات كلابكم وكلاب كلابكم تخيفني

كما تخيف سكاكينكم أجرأ ماشيتكم وأوفاها لكم

ودمتم لنا أعداء

وليحيىَ الظلمُ والفتكُ والمجدُ للقوة والأقوياء.

163

ـ قصائد ـ
من فضاء الشاعر

محمد وحيد علي

لوردةٍ
بين المدى والضّوءِ
تشربُ الطيوبْ
لوردةٍ وهّاجةٍ
في شفقِ الغروبْ
سأغزلُ الهوى
سجّادةً للبرقِ
أو عباءةً للرّيح
حينَ الرّيحُ
في غنائها
وحزنها
تشدو المدى
وتغسلُ القلوبْ...

وحينَ وجهُ البرقِ
والإباءِ
زهرةٌ تؤوبْ!...
لا تفتحي الشّباكَ للغزاةِ
يا سماءْ...
لا تفتحي أرضاً
ولا تشعّلي القنديلَ
إنْ جاءَ المساءْ...
ظَلّي كما أنشودةُ الخريفِ
تحلمُ بالرّهامْ!...
*
أعودُ منْ منفى
إلى منفى
كما يعودُ الطائرُ الجريحْ...

أعودُ من موتٍ إلى موتٍ
كأنّني الصّباحُ
والصّبحُ الصّحيحْ...
يا شاعراً يحرسُ فضّةَ الكلامْ
في أيّ أرضٍ
سوفَ يلقاكَ اليمامْ؟!...
في أيّ حلمٍ،
تفرشُ الياقوتَ في أحضانها
وتفرشُ الأحلامْ...
كأنّ هذا الليلَ موّالٌ
إلى أزهارها
كأنّهُ بريّةٌ
ليرتدي النارنجُ
والرّخامُ
زهرة الفطامْ!...
*
أعرفُ أنّني،
عبرتُ ألف عامْ
وأنّني أطلقْتُ في المدى
حمامةً
ومركباً
ونمتُ بين الموجِ والغمامْ...
لكنّني... ودونما هدى
رجعت مكسوراً
أنام قرناً آخراً
في زحمةِ الخيامْ!...

فوقي سماء سابعة
وفوقي الغيومْ...
والأرضُ لا تأخذني
بين يديها
مثلما أُمي
ولا تأخذني النجومْ...
كأنّني في التّيهِ
أغزلُ السّرابْ...
كأنّني الطفلُ الذي
يحبو إلى الأمامْ...
محاولاً أن يمسكَ الدّجى
ويطلقَ الغمامْ!...
*
أعرفُ أنّني،
كالشّجرِ العتيقْ...
وأنّ عمري دائماً
يلفّهُ الحريقْ...
وأنني مسافرٌ
في مركبٍ
أضلَّ نجمةَ الطريقْ
أعرفُ أنّي هاهُنا
في البحرِ
كنتُ الماءَ
والغريقْ!!...

165

درة الشرق
يا شام.؟؟

خضر الحمصي

قدرٌ تموج به الرؤى يا شامُ
لك في العروبة موقعٌ ومقامُ
ألأرض تختزن الورود محبةُ
وعلى الشفاه المشرقات تنام
أهواك في الحسن الفريد أميرةً
من يعشق الحسناء ليس يُلام
فلأنت أجمل قصةٍ، وقصيدةٍ
ولأنتِ في طلب الخلود حسام
عزفتْ لكِ الأوتار أحلى نغمةٍ
رقصتْ على دقاتها الأنغام
وهفت رياض الأنس تسكب عطرها

وعلى الجبين براعمٌ وخزام
هيا انشري عطرَ البطولة إنه
عطرٌ تخاف عبيره الأقزام
ألعرس عرسكِ يا شآم تزينه
عند الزفاف (بنادقٌ) وسهام
يا درة الشرق الأصيل تأملي
لكِ في القلوب محبّةٌ، ووئام
ألشعبُ يركن تحت جنحكِ مؤمناً
أن الحياة يُجلها الإقدام
خاطبتُ باسمكِ كل شبر في الثرى
فنبا وما رد الجوابَ رُغام
لكانهُ سأل الشهيد عن الأسى
صَمْتَ الشهيد عن السؤال كلام
يا شام في جنحيكِ ثورة أمةٍ
وعن البطولة تشهد الأقلام
هذي بلاد الرافدين كليمةٌ
في كل بيتِ مأتمٌ وحطامُ
بغداد عادتْ للتتار فريسةً
والشعبُ مزقهُ أسىً وخصام
عصف الطغاة بأرضها وبكبرها
والناس في قيد الطغاة تُضام
فهناك في الوطن المقيد طغمةٌ

خانوا العهود وكلُّهم آثام
هدموا المساجد واستباحوا أمنها
عاد المغول وزادتِ الآلام
ألشعبُ في أرض العراق مُقيدٌ
بصمود شعبكِ تُرفع الأعلام
هيا اطردي من جاء أرضَكِ غازياً
فعسى غداً تتحقق الأحلام
يا شام أنتِ على المدى أنشودةٌ
بردى يثور فتخشع الأصنام
ها "قاسيون" وقدْ تألق نورُه
ليضيء ليلاً يحتويه غمام
والغوطةُ الخضراءُ زينَّها الضحى
فإذا بها للخالدين مقام
يا شام يا نبعَ الكرامةِ والندى
تيهي فأنتِ الكرْمُ والكرّام
الليل في بغداد سجنٌ قاتمٌ
أطفالها بعد الأسى أيتام
أترى توحدها المآسي والمنى؟
وعلى الوفا يتجمَّعُ الحكّام
وتعود أرض العرب سفراً خالداً
هو للعروبةِ عزةٌ، ومُرامُ

ممرات

168

تساؤلاتي

د. ريم هلال

ـ ماذا يسطِّر الحب بعد من حكايات؟

ـ ماذا يقول الصمت على شرفات النجوم؟

ـ كم يلزمني من الوقت لأتلو كتاب الأرض؟

ـ هل جدران بيتي ثوبي الحجري؟

ـ هل المغني الراحل صامتٌ في بيته الآخر؟

ـ لماذا لا أحمل قلمي في رقادي لأسطِّر أحلامي؟

ـ كم نفساً على هذه الأرض أعرفها وتعرفني؟

ـ كم صباحاً أطَلَّ على نوافذ الكون؟

ـ ما عدد حبات المطر التي انهَمَرَتْ على نافذتي؟

ـ ما عمركِ أنتِ أيتها السماء الفتيَّة؟

ـ هل أدرَكَ القمر حكايتي؟

ـ من أي سُلَّم سأنزل بيت سكينتي؟

ـ لماذا يلتف الخائفون بكل هذه الجدران؟

ـ ما أول كلمة قالوها لي؟

تساؤلاتي ..

ـ أين يومي الأخير؟ في أية زاوية سريَّة يختبئ؟

ـ وأنا أبكي وحيدة ألا ترمقني النجوم؟

ـ هل النجوم سُبَّحَة مضيئة فرطَتْها السماء؟

ـ أهِيَ براكين بشرية نفوس الجبابرة؟

ـ هل السَّيد في الأغلال عبد آخر؟

ـ لماذا ما عاد أحدٌ يشتري لي دُميَة؟

ـ ألا تسأل عني مَدْرَستي في كل عام جديد؟

ـ هل الوردة البيضاء وهي تتفتح أنايَ في طفولتي؟

ـ لماذا لا تدور أرضنا المُسَّنة على عكازين؟

ـ هل الثلاثاء اليوم هو ذاته الثلاثاء يوم ميلادي؟

ـ كيف في ذلك اليوم عَقَدوا حروف اسمي؟

ـ لماذا لن أعثر على عكازي إلا بعد سنوات وسنوات؟

ـ ألا تشعر ساعة الجدار بالدوار؟

ـ كيف لا تفوح سطوري بدخان حرائقي؟

ـ بماذا تحلم العصافير في رقادها هذا المساء؟

ـ ماذا تظنني الحمامة البيضاء كي تفر مني إلى البعيد البعيد؟

ـ لماذا يحزننا الخصام؟ أهو واحد من أشكال الموت؟

ـ هل صوت القيثارة مرآةٌ لغناء الينابيع للقمر؟

ـ متى يحتفل الضوء بذكرى ميلاده؟

ـ أين هما أبواكِ أيتها الشمس؟

ـ من يلقنني ثانيةً لغة طفولتي؟

ـ ما عبير وردة الشمس وهي تتفتح على نافذتي؟

ـ من أي جنينة نبتت جذور شجرة الكون؟

ـ من يفتح نافذة أُطِلُّ منها على أسرار غدي؟

ـ ما عاصمة القمر؟

ـ ما حدود الشذا؟

ـ ما صلة القربى بين طفل يحبو وحَمَلٍ أبيض؟

ـ من يعيرني لِلَحظات قيثارة الفجر؟

ـ إلى أي نجم يبحر زورقي في رقادي؟

ـ كم وتراً يغني في كمان الحقول؟

تساؤلاتي ..

170

الـعــراف

محفوظ أيوب

ما كدت أدخل مكتبي العتيق في ما يسمى بالمركز الثقافي، حتى أقبل صديقي بشير العبد بطلعته البهية، ليقضي بعض الوقت معي، لأنني لم أره منذ مدة طويلة. وبينما كنا نتناول قهوة الصباح فاجأني بسؤال طرحه علي:

- ما رأيك في السحر.. يا أستاذ شادي؟

نظرت إليه طويلاً.. ولم أجب.. ولا سيما أن قامته الطويلة، ولونه الأشقر، وعينيه اللتين يزعم أنهما خضراوان، توحي كلها بخفة العقل.. ولكنه أصر:

- لماذا لم تجب؟

- عم أجيبك؟

- عن السؤال الذي طرحته عليك.

- كنت أظن أن الشيطان يعبث بعقول الناس في الليل.. ولا يمارس مهمته هذه منذ الصباح الباكر.

- عندما تسمع القصة التي جئت لأرويها لك، ستكف عن لا مبالاتك وسخريتك.

- أية قصة تلك؟
- هل أنت مستعد لسماعها؟
- نعم.
- إذن.. هيء نفسك لما هو أغرب من الخيال.
- لا بأس.. تفضل.
- أظن أنك قد علمت بحادثة السرقة التي وقعت في حينا منذ أيام قليلة؟
- نعم... لعلهم ألقوا القبض على ا لسارق؟
- كلا.. لقد عجزت كل أجهزة الأمن عن العثور على أية أثر له، ولذلك فكر صاحب المال المسروق باللجوء إلى عرّاف أو ساحر، ليكشف له سر هذه الحادثة.
- عرّاف أو ساحر في هذا العصر؟!
- ما الغريب في ذلك؟
- ألا يبدو لك غريباً. في عصر العلم، الذي توصل إلى أحدث وأدق الوسائل للكشف عن الجرائم، أن نلجأ إلى السحر والعرافة والشعوذة بدلاً منها، وأن نأتي برجل يرتدي جلباباً أبيض طويلاً وكوفية وعقالاً، وتمتد لحيته حتى تلامس الأرض، ليروي لنا أساطير وخرافات تجاوزها هذا العصر بمراحل كثيرة؟
- إنه ليس كذلك.. بل يرتدي أحدث الثياب، وهو معلم في حوالي الخامسة والثلاثين من عمره، ويتحدث بلغة العلم والحقائق.
- هل التقيت به؟
- نعم.
- وما شأنك أنت في ذلك؟
- عندما حضر العراف إلى المنزل الذي حدثت فيه السرقة، ليكشف عن فاعلها، طالب بفتاة قريبة من سن البلوغ وطاهرة وذكية، لتكون وسيلته في الوصول إلى ما يريد معرفته. وقد انطبقت هذه المواصفات على ابنتي الصغرى.. رندا.. التي رفضت أن أسمح لها بالتعرض لمثل هذه التجربة، لئلا تعود بالضرر والأذى عليها. ولكن بعد تأكيد العراف بأنه لن يحدث لها أي شيء إطلاقاً، وهو مسؤول عن النتائج والعواقب، وإلحاح جارنا صاحب المال المسروق ورجائه وتذلله، وافقت بشرط أن أكون مع والدتها بجوارها طوال الوقت، وأن يكون لي حق التدخل وإيقاف هذه العملية في أية لحظة.
- هل وافق العرّاف على هذا الشرط؟

- نعم.. بل رحب به.

- وماذا حدث بعدئذ؟

- اجتمعنا في إحدى غرف المنزل، وكنا حوالي عشرين رجلاً وامرأة. جلست مع زوجتي بجانب ابنتي، وجلس بجانبها الآخر العراف الذي أخرج من جيبه قنينة صغيرة فيها زيت أو ما يشبه الزيت، وقلماً كأنه قلم رصاص. ثم أمسك بيدها اليمنى، ووضع على ظفر إصبع الإبهام قطرة من الزيت، وحرك رأس القلم فوقها، وهو يتمتم بكلام غير واضح، وما لبث أن وجه الكلام إليها:

- ركزي نظرك في هذه البقعة.. يا رندا.. وأخبريني عما تشاهدينه فيها.

أومأت برأسها موافقة.. بينما تابع كلامه:

- بعد قليل سيظهر لك امرأة جميلة جداً، قد تكون الملكة علياء أو الملكة فاطمة، فإذا كانت تحمل بيدها مشعلاً ملتهباً يشير هذا إلى أنها الملكة فاطمة، وإذا لم تحمل بيدها شيئاً تكون الملكة علياء.

صرخت رندا:

- إنني أرى امرأة تحمل مشعلاً بيدها.

طلب منها:

- قولي لها.. أيتها الملكة فاطمة العظيمة.. أريد أن أقابل أختك الملكة علياء.. كررت رندا قوله.. ثم أضافت:

- لقد أقبلت امرأة أخرى نحوي، وهي تنظر إلي وتبتسم.

- حسناً ألقي التحية عليها بتهذيب وأدب بالغ.. واطلبي منها أن تكشف لك السارق، وكيف تمت عملية السرقة في هذا المنزل.

نفذت ما طلبه منها.. وعادت لتقول:

- إنني أرى رجلاً.. شاباً.. قصير القامة.. نحيل الجسم.. لم أره من قبل.. ولا أعرف من هو.. يدخل إلى هذا الدار.. الوقت ظهراً.. يلتفت يميناً وشمالاً.. لم يصادف أحداً.. يندفع إلى الغرفة المجاورة.. يفتح أدراج خزانة للزينة.. يخرج من أحدها رزمة كبيرة من الأوراق المالية.. يضعها تحت كنزته، ويربط أزرار معطفه فوقها.. يخرج من الدار.. يتجه نحو دار السينما القريبة من هنا.. يتابع السير نحو الشارع الرئيسي.. ينعطف نحو الشمال.. يدخل داراً بها باب كبير.. يتوارى في إحدى الغرف.. يظهر وهو يضع الرزمة في خزانة ملابس كبيرة.. لم أعد أرى شيئاً.

وبدا العراف وكأنه يتحدث مع الملكة من خلال رندا التي كانت تردد الكلام الذي يلقنه

لها، وتعطي أجوبة عنه.

- أيتها الملكة العظيمة.. أعطني اسم هذا الرجل أو هويته إذا سمحت. وتجيب كمن يحدث نفسه:

- إنني أرى هوية شخصية عليها صورة الرجل الذي رأيته منذ قليل واسمه.. تصعب علي قراءته، لأنه لا توجد نقط على حروفه.

- أيتها الملكة.. أرجو أن تضعي النقط فوق الحروف، لأتمكن من قراءة الاسم.

- آه.. لقد أصبح الاسم واضحاً.. بـ بسام.. اللطيف.

وذهل الجميع لأن الاسم معروف لديهم، وهو أكثر من توجهت الشكوك نحوه، قال العراف لرندا:

- لقد حصلنا على ما نريد.. وإذا كانت له أية طلبات خاصة اطلبيها من الملكة.

طلبت منها:

- أيتها الملكة.. أريد أن أعرف النتيجة التي سأحصل عليها في امتحان شهادة الدراسة الإعدادية.

وكانت تنهي قولها حين صاحت:

- إنني أسمع صوتها تقول.. ستنجحين بتفوق كعادتك، وستحصلين على معدل علامات مرتفع جدا.

وتابعت:

أريد أن أرى عمي الذي هاجر إلى أمريكا منذ سنوات طوال.

وانطلق صوتها يردد:

- أراه يجلس وراء مكتبه، وقد نهض عنه.. كيف حالك.. يا عمي.. إنه يجيب بكلمات غير واضحة.. ويهلل لي كأنه يراني.. هل وصلتك الرسالة التي أرسلتها إليك.. يشير بيده ويقول.. نعم.. نعم.. ألف شكر لك.. سيصلك الجواب قريباً.

وتوجه العراف إلى الحاضرين:

- هل يريد أحد منكم أن يطلب طلباً ما؟

ورد أحد الرجال:

- أتمنى أن أرى أمي التي توفيت منذ شهر، وأن أسمع صوتها.

وأبلغت رندا هذا الطلب إلى الملكة.. ثم قالت:

- إنها لا تعطي أي جواب.

قال العراف للرجل:

- يبدو أنك غير طاهر.

أكد الرجل:

- حقاً.. لقد تناولت اليوم الكثير من الخمر.

وطلبت إحدى النساء:

- ألا نستطيع أن نرى الملكة على جهاز التلفاز الموجود هناك في طرف الغرفة؟

- وما كادت رندا تطلب هذا منها، حتى شاهدنا جميعنا على شاشة التلفاز الذي كان مطفأ، صورة امرأة رائعة الجمال.. ترتدي ثياباً محتشمة وأنيقة جداً، تغطيها من قمة الرأس حتى القدمين. ما عدا وجهها الأبيض الناصع بملامحه الرقيقة الناعمة، وبعض خصلات شعرها الأسود، ويديها المتناسقتين جداً.. ولم تبق معنا طويلاً.. بل اختفت عن أنظارنا بعد لحظات قليلة.

وغمر الصمت والحيرة والذهول كل من في الغرفة.. وبدؤوا يغادرونها وكأنهم نيام استفاقوا من حلم عجيب.

ثم التفت بشير إلى وسألني:

- ما رأيك في هذا كله؟

هززت رأسي:

- (كذب المنجمون ولو صدقوا).. ما دام ما يقدمه لنا هؤلاء لم يوضحوا حقيقته بعد.

- أن تصدق أو لا تصدق.. هذا شأنك

وانصرف غاضباً..

وصفق الباب خلفه.

***

تاكسي

إبراهيم درغوثي

وأنا اقترب من بحر "حلق الوادي" رأيت الشمس تطلع من وسط الماء. شمس حمراء وكبيرة. نورها باهت لا يؤذي العين. حدّقت فيها مدّة. رأيتها تنفض عنها الماء العالق بها من كلّ الاتجاهات وتنتفض لترتفع رويداً رويداً في الفضاء ككرة من لهب.

شققت بسرعة كبيرة الطريق الرّاقدة فوق بحيرة "تونس" وأنا اطرد النّعاس عن أجفاني وأشعل سيجارتي الأولى.

واشتعلت في وجهي أضواء الشّوارع:

الأحمر.

والأخضر.

والبرتقالي.

وداس أصحاب السيّارات على الفرامل فدست على فرامل سيّارتي بعنف. وأزّت العجلات فبدأت ألعن.

وتحرّر جسمي من سلطان النّوم.

* * *

شوارع المدينة ما زالت خالية.

وشرطي المرور يحرّك يديْه في كلّ الاتجاهات.

والعربات تمرق من أمامه دون أن تلتفت إلى إشاراته. تحرّكت أقطع هذه الشوارع جيئة وذهاباً ولم أتلق نداء الرّكاب مررت من شارع "بورقيبة" فباب "الجزيرة" فباب "الجديد" فباب "بنات".

خبطتني روائح نفّاذة :

رائحة ماء الرجّال العفن

كانت الروائح تزداد حدّة كلما توغلت أكثر في شوارع المدينة العتيقة.

ثمّ فجأة يقرع النّداء سمعي:

- تاكسي...

تاكسي...

أضغط على الفرامل ببطء

يجري كهل باتجاه السيّارة

يسبقه شاب فيفتح الباب ويرتمي على الكرسي الخلفي ويصيح:

- باب الخضراء! "يا سيّد!"

أستمع إلى لعنات الكهل فلا أحفل بها.

ويزمجر المحرّك من جديد.

* * *

الحياة بدأت تدبّ في المدينة الخارجة لتوّها من سباتها.

نساء بجوارب مشدودة بعنف على ربلات السيقان المكتنزة ينزلن من العمارات الكئيبة.

رجال يهرولون باتجاه محطّات الحافلات.

أطفال المدارس في كلّ مكان.

و... تاكسي نهج الباشا.

تاكسي... باب سعدون

تاكسي... منوبة

تاكسي... مونفلوري.

تاكسي... أريانة

تاكسي..

تاكسي... ولا أتوقف فهذا العجوز سيجعلني ألعن ككافر قبل أن يركب وأسبّ كلّ شياطين العالم حين هبوطه من السيّارة.

تاكسي... مستشفى عزيزة عثمانة.

تاكسي... pjacee pasteeurs,il vous plait monsieur

وتعاكسني الشمس. تنعكس أشعّتها على واجهات المغازات فأضع نظّارتي وأتفرّج على العالم بالأسود والأبيض...

تاكسي... مقبرة الزلاّج. وتفتح باب السيارة الأمامي وتجلس بجانبي. شابة جميلة. تحمل بين يديها باقة أزهار.

البنت تحضن الباقة والباقة كبيرة. أزهارها رائعة وفوّاحة.

البنت تدسّ الباقة في صدرها وتضغطها فوق النّهدين.

النهدان يصرخان من شدّة الضغط.

وأنا أراقب البنت. وجهها لا يوحي بشيء.

أحاول البحث عن الحزن في قسماته فلا أجده.

أشغّل مسجّل السّيارة. يقرأ عبد الباسط عبد الصمد من قصار السّور. الفاتحة والفلق والنّاس والكوثر و﴿يا أيّتها النفس المطمئنّة ارجعي إلى ربّك راضية مرضية فادخلي في عبادي وادخلي جنّتي﴾.

يقرأ آيات من سورة البقرة، من سورة يس، من الحاقة، من الرّحمن، والبنت لا تلتفت إلى ترتيل المقرئ. تواصل ضغط باقة الزهور بين نهديها ومراقبة المارّة على جانبي الطّريق.

أدخل باب الجبّانة.

تستقبلني رائحة الموت والفناء ويهزّني الخوف.

أتلهى بعدّ أشجار السّرو النائمة في كلّ مكان.

وتضع البنت في يدي ورقة نقدية عشرة دنانير وتطلب منّي أن أترقّبها عشر دقائق فيرتفع ترتيل المقرئ وتحطّ الآيات على شواهد القبور.

تخفق أجنحة الطيور النائمة على الأشجار القريبة وتتململ أشجار الزّيتون.

وتمرّ الدّقائق ولا تعود البنت.

أترقبها دقيقة أخرى.

يمرّ من أمامي أسراب من زوّار الجبانة.

نساء ملتحفات.

بنات كالزّهور البريّة.

كهلة تمسك طفلة تلبس ثياباً سوداء.

الكهلة تمسح طفلة تلبس ثياباً سوداء.

الكهلة تمسح دموعها والطفلة تغنّي: مَامَا زّمَنْها جَيَّة! وتصل الشّابة تفتح من جديد باب السيّارة وتجلس بجانبي.

تُخرج من حقيبة يدها علبة وفرشاة وأحمر شفاه.

ترتّب زينتها من جديد. تضع قليلاً من الأحمر الباهت على شفتيها وتمرّر الفرشاة برفق على وجنتيها وتهمس:

ـ شارع باريس من فضلك.

أشغّل المحرّك وألمس دوّاسة البنزين برفق فتتحرك السيّارة وتمرق قريباً من شواهد القبور.

أجتاز جسر "باب عليوة" فتتساقط النّداءات على السيّارة من كلّ الاتجاهات.

ـ تاكسي...

ـ تاكسي...

والشوارع المتخمة بالمارّين أصبحت الآن لا تطاق.

روائح البنزين المحروق تخنق الأنفاس. وصهد الإسفلت يكوي الوجوه.

وأصل شارع باريس فتدفع البنت وتنزل.

أقول: بقي لك ديناران! فلا تردّ على ندائي.

وتتّجه مزهوّة بفستانها القصير الذي يكشف عن لحم كالآبنوس صوب مغازة "النجم السّاطع".

ولا تلتفت.

* * *

عند منتصف النهار، يشتد الزّحام ويدخل الحلبة أطفال يعملون بالوكالة.

يجري أحدهم كالرّيح العاصف بجانب السيّارة. يضع يده على مقبض باب التّاكسي ويجري معه إلى أن يتوقّف.

يشير إلى من اكترى خدماته أن تعال.

تاكسي..

يصل شيخ مكدود أو امرأة أنيقة تدق الأرض بكعبها العالي. يقبض الطفل أجرته.

يتفحّصها بنظرة واحدة ويضعها في جيبه.

وإلى سيّارة أخرى...

يندفع سريعاً ولا يتوقّف

مرّة دهسْت أحدهم. صدَمته مقدّمة السيّارة فسقط أمام العجلة الأولى التي طحنت صدره.

نزلت ألعن وأسبّ العالم.

رأيت في عينيه الغائمتين بساتين خضراء تذبل وأزهار تذوي وينابيع ماء تغوص في تخوم الأرض.

أسلَمَ الروح أمام باب المستشفى وبقيت شهرا بدون عمل ثمّ عدت من جديد إلى صخب المدينة.

تاكسي...

تاكسي...

وأمر ولا أقف.

صرت أتفادى العجائز والشيوخ في هذه الزحمة اللعينة.

أقف عند إشارة المرور فتنادي شابة هيفاء:

. تاكسي...

وتقتحم السيارة وتهتف:

. العمران الأعلى من فضلك.

ويغزو عطرها أعصابي. يدمرني تدميراً لذيذاً.

أمر وسط غابة البلفدير فأتذكر وعدي للأطفال بزيارة حديقة ا لحيوانات. وعدتهم بالزيارة منذ أكثر من ثلاثة أشهر. ولم أف بالوعد.

وتخطر ببالي البنت الصغيرة وهي تقلد حركات القرد. والولد الذي لا يكف عن الحديث عن الأسد. يرتمي في حضني ويدفعني إلى الأرض ويزمجر كأنه في الغابة العذراء ثم يرميني بأعواد "الكاكي" التي كان ينوي دسها في حوض السمك.

وتتنهد أمه محتجة:

. كم اشتقت إلى جلسة في المقهى المقابل لبركة الإوز.

وتذهب لتنام في فراش البنت.

وتدخل هبة نسيم من النافذة المفتوحة فتحرك من جديد العطر الذي ما انفك يقتلني.

ويهبط دوار خفيف إلى رأسي فتهرب مني السيارة ولا أقدر على ردها إلى الرشد إلى بمشقة.

وأرفع صوت الراديو، فتشير الشابة إلى بناية ذات تطابقين وحديقة جميلة. وتدفع دون أن تلتفت إلى العداد. فأحييها بضربة "كلاكسون" وأعود إلى حمى الشارع. وتاكسي...

تاكسي...

* * *

حين امتدت الخطوط الحديدية تقسم شوارع المدينة إلى شطرين ظننت أن رزق العيال قد ضاع وأن "الميترو" لن يترك لنا قضمة خبز. لكن رحمة ربك كبيرة.

جاء الزبائن من كل مكان:

من تطاوين وتوزر.

من غار الدماء وسليانة.

من سيدي بو زيد وقبلي.

من مساكن والهوارية.

كانوا يسألون عن مستشفى الأمراض الصدرية، وجامعة تونس الأولى، ومارستان المجانين، ووزارة العدل، والجامعة الوطنية لكرة القدم، والديوانة التونسية، ومطار تونس قرطاج الدولي، وملعب المنزة.

والسماء السابعة.

وكانوا يبحثون عن الدواء الشافي من الأمراض السرطانية الخبيثة، وعن ربح قضية في محكمة التعقيب.

وعن زوج هرب ولم يعد.

وعن ابن ضال.

وعن نجاح في البروموسبور.

وعن بركة سيدي محرز.

وعن جنة الخلد التي وعد الله بها المتقين.

وعن... نسيت عن ماذا...

عن كل شيء... وعن لا شيء...

تاكسي..

هبط هذا الطوفان الرحيم علينا من السماء.

جاءوا بخبثهم وطيبتهم.

بفقرهم ودراهمهم.

بفطنتهم وسذاجتهم.

بحقائبهم الجلدية الثمينة وبقفاف سعف النخيل.

وحطوا الرحال على جنبات الطرق.

ما كانوا يعرفون توقيت الميتروا ولا محطات الحافلات التي تأتي ولا تأتي. فالتفتوا إلى سيارات التاكسي وأهملوا البقية.

صرت لا أجد وقتاً للغداء. ولا أعود إلى البيت إلى متأخراً. فتحدثني البنت عن القردة. ويقلد الولد أصوات الغابة. وتضع الزوجة عشائي على الطاولة متأففة. فأمضغ العشاء في تكاسل. وأنام حتى الفجر.

و... تاكسي

يأتي الصّوت مسترحما، مسْتغيثاً، مسْتعطفاً.

يأتي الصّوت آمراً، زاجراً.

يأتي الصوت لطيفاً، حنوناً.

يأتي الصّوت جهورياً، غليظاً، فيه عجرفة وغطْرسة.

يأتي الصّوت منغّماً كهتاف الملائكة.

يأتي الصّوت كهسيس الماء.

فأختار زبائني من خلال أصواتهم. أفرمل بغتة إذا هزّني النّداء الحنون. وأعود بالسّيارة إلى الوراء مسافات طويلة إذا أحسست بسحر الصّوت وأفرّ كمن تجري وراءه كلاب جهنّم إذا أفزعني زعيق المنادي.

أواصل الدّوران من ساعة السّاعات الأربعة التي آوت في أيّامها الأولى حصاناً وفارساً من البرونز إلى السّاحة التي يقف فيها رجل يضع على كتفيه برنساً علاه الصدأ ويفتح بين يديه كتاباً لم يعد يقرأ فيه أحد.

بدّل الجميع الكتاب بالهمبورغر وكؤوس العصير وأفلام عادل إمام وهمّام في أميستردام و...

تاكسي...

تاكسي...

* * *

وتسقط الشّمس في البحر.

شمس حمراء وذابلة.

شمس تتدلّى من السّماء بخيوط لا مرئية تشدّها شداً فتتملّص من القبضة الحديدية وتغوص رويداً رويداً في الماء الذّي صار بلون الذّهب المذاب.

فأهرب من زبائني وأعود إلى الموعد الذي قطعته لزوجتي منذ ثلاثة أشهر.

أضْربُ بحيرة تونس بعصايا فتنفلق إلى شطرين ويمتدّ فوقها جسر كثعبان خرافي.

تمرّ السّيارة فوق الجسر خفيفة تكاد تطير. وأقرأ الفرحة في عيني زوجتي ساعة الوصول.

الليلة سنتعشى على حافة البحر.

سنأكل السّمك المشويّ.

وسأشرب البيرّة.

ولن تنام زوجتي في فراش البنت هذه الليلة.

و.. تاكسي...

تاكسي...

قلت: ثمن "حارّة بيرّة"

وفرملت.

جلس الأول ورائي كان ودوداً. وجهه وجه مخنّث وابتسامته تغري الطّامعين. وجلس صاحبه بجانبي. كان يمضغ "الشوينغوم" وكان قرطاً ذهبياً يتدلّى من شحمة أذنه اليسرى.

قال الجالس ورائي:

- روّاد من فضلك يا سيدي!

وَصَمتَ، فشغّلت مسجّل السيّارة ورحت أدندن مع مطربة خليجية لحناً راقصاً وأنظر بين الحين والحين في المرآة العاكسة. إلى أن بلغنا الغابة فخفّفت من السّرعة في المنعرجات الخطرة المكسوّة بالأشجار من الجانبين.

لم أنتبه لحركة الشّاب الجالس ورائي لكنّني أحسست بوخزة في جنبي.

شيء حاد ينغرس في خاصرتي ويؤلمني.

حين التفتّ إليه طلب منّي أن أركن السيّارة خارج الطّريق المعبّدة وأن أمكّنه من الدّراهم الموجودة في الصّندوق.

تاكسي..

حاولت الإفلات من وخزة السكين وطلب النجدة إلا أن خبطة على صدغي شلت حركتي.
ورأيت حبلاً يطوق عنقي ويربطني بالكرسي.
وبدأ الضغط يسرق مني الأنفاس.
في العتمة، رأيت السيارات تمر في الاتجاهين، مسرعة هادرة.
ورأيت الأضواء تلمع وتنطفئ.
لكن أحداً لم يلتفت لما يجري على جانب الطريق.
وكنت على وشك تسليم الروح...
تاكسي...
تاكسي...

184

كتابات المرآة

قصة الكاتب التركي أوزجان قرة بولوط

ترجمة: عبد القادر عبد اللي

"اترك حبيبك حراً، إذا عاد فهو لك"

مثل هندي أحمر

لا يحدث شيء في داخل الإنسان فجأة، والعبارة التي دسستها أنتِ بالمرآة متولدة من حاجة داخلية مثله بالضبط. شطبه آخر ثلاث كلمات أججِ انفعالكِ كثيرا، ففسّرتِ الأمر بداية أنه بدء حوار بجمل مختزلة بارزة، ولكنك عندما نظرتِ بدقة أكبر، استطعت رؤية الإشارات في آخر الكلمات النهائية. أشعلتِ سيجارة، وهرعت إلى غرفة عمله فوراً. وارتحت عندما رأيت أن الأغراض لم تمس. بعد فترة ذهبتِ إلى الحمام لتغسلي وجهك، وعندما قرأت ما كتب على المرآة بكريم الحلاقة، تجمدت في مكانك.

يجب القبول بأن كتابتك أيضاً ناجمة عن ضرورة. لم تكن تحمل معنى يصل إلى هدف إنهاء عيش مشترك استمر طويلاً. لم يكن في داخلك رغبة إنهاء كل شيء بغضب منفلت، وخاصة بهذا الشكل، وفي هذا العمر المتوسط، وفي أثناء الانخراط بعدد من العلاقات، وتوضح أين ستعيشون، وأين ستموتون بشكل تقريبي... مهما أردت من غضبك، مهما أردت، فتريدينه أن ينقل احتجاجك، ويحافظ على حيوية أمل. كنتِ تكدحين من أجل لفت انتباهه قليلاً،

والحيلولة دون الانفجار الكبير القادم مع الانفجارات الصامتة، وهذا كل شيء. عودت نفسكِ على سفراته الطويلة والكثيفة، ومجيئه المتأخر إلى البيت، ورؤيته من الخلف أثناء جلوسه وراء الطاولةٍ. لم تهتمي لنسيانه عيد ميلادك، وذكرى تعارفكما السنوية. لم تعد الملابس المنتظرة غسيلاً وكياً، والغرف الفائحة برائحة السجائر، والستائر المتسخة تقلقكِ كما في الماضي. ولم تجلبي إلى بالك مجرد خاطر الصنابير الخربة، والفواتير غير المدفوعة في وقتها. لو أنكما تحادثتما، أو ذهبتما إلى السينما، أو تناولتما طعام عشاء سترتاحان، ولو مددت يدك بحب، ستتخلصين من دود الشك الذي يقضم قلبكِ. كنتِ تحزنين من مجيئه صامتاً، ونظراته بوجه متجمد، وأخذه الشاي أو المشروب، وإغلاق الغرفة عليه كشبح. هو أيضاً عانى من الألم بوضوح تام مثلكِ، ولكنه لا يبدو ناوياً أن يتكلم ويشارك بالمشاكل مهما كانت. الهوة التي بينكما تعمق باستمرار. لم تستطيعي تحديد كيف تحركين رجلاً أصمَّ أبكمَ، وتنتقلين إلى مقابل التلفزيون جاهلةً ما تفعلينه.صرت منهمكة من الكلمات المرتدة بعد ارتطامها بالجدار. بأي كلمات أخرى يمكنك أن تعبري عن الشعور العميق بالوحدة، وعن الوضع الذي تعيشين فيه بطريقة أخرى، وكيف يمكن لك أن تجعليه يصدر صوتاً ولو كان ضعيفاً من الزاوية المنزوي فيها؟ لعله يفهم هذه اللغة، ويسمع صراخه المنفجر مثل هيلان ثلج. ولعل ظهور نقاطك السرية المظلمة مرتبط بالكتابة على المرآة أيضاً.

قبل أن تدسي الورقة المكتوب عليها المثل الهندي الأحمر على المرآة، قلت: "أحببتك مرة، اللعنة!"، ولم تستطيعي منع انهمار الدموع من عينيكِ. كأنك توسلت كي لا يُكسر قلبك تماماً، وأن تفقدي عقلك من رأسك قبل أن يغدو كل شيء متأخراً. انتصب أمامي، ولم ينبس بكلمة ناظراً إلى عينيك بعينين ثابتتين كأنه يقول إن الذنب ذنبي. رسم دائرة صغيرة في المكان، وقفز فوقك، ولكمك عشوائياً وهو يصرخ، وأنشبتِ أظافركِ بوجهه.

رد على شتائمك وإهاناتك بالصمت ذاته، ودار على الغرف، وأطلق أفاً طويلةً، وانزوى ضمن حدود طاولة العمل. كنتما تتلاسنان سابقاً، وتتشاجران، وتتشابك سيقانكما وأذرعكما بشكل يوفز الرغبة الجنسية، وتمارسان الحب. لو حدث الأمر في الماضي، لامتلك كل منكما الآخر بالقبل والشمشمة والحديث. إنها المرة الأولى التي تشعرين فيها بنفسك يائسة، مهلهلة، وحتى مهانة. ماذا كان يحاول أن يفعل، هل يريد أن يجننكِ بالبقاء من دون ردة فعل؟ بيت، وشخصان متباعدان، أحدهما فار من عشق، وآخر يشط رياله بالمخاط، ومنظمة شرعية على وشك الانهيار! هل يمكن أن يكون هناك تفسير جوهري لما عشتماه؟

هكذا بدأت الأيام الخاوية من الكلام والأمل، واقتربت الأيام المحضرة لبداية النهاية المشرئبة ببطء، والمفتوحة على أنواع الإهانات كلها، والزالقة الأرضية، والخطيرة. كل يوم تجدين نفسك في فراغ أكبر. تنهضين في السابعة صباحاً، وتحضرين الإفطار، وتتجولين على

الغرف حاملة كأس الشاي، وتنظرين إلى النائم أو السرير الفارغ، وتخرجين إلى الشارع عند اقتراب ساعة الدوام. تختارين للمسير أزقة قفراً، وطرقاً خالية من وسائط النقل والناس، وتعودين قريب المساء، حوالي الساعة الخامسة، إلى البيت الذي يعيش فيه كل شيء تحت طبقة ضباب سميكة. الذهاب إلى العمل، والمجيء منه، وأيام الدوام، ونهايات الأسابيع، والنهارات، والليالي تجدد نفسها باستمرار. في تلك الأثناء ظهر شك في داخلك: ماذا لو كان عنده حبيبة، أو عشق امرأة شابة، وأن هذا سبب ابتعاده عنك؟ أول ما خطر ببالك خيانة شريكك لك في أول فرصة. تذكرتِ أخبار الجرائد التي بدت لك حتى ذلك الوقت تافهة، خاوية المعنى. وبحسب النتائج التي توصل إليها عالم علوم إنسانية شهير، فإن الرجل ميال لتعدد الزوجات دائماً. حسنٌ، ماذا يقال عن استمرار عشق امرأة لرجل طوال أربع سنوات؟ ماذا فعلتِ أنتِ، ضاعفت الأربع إلى ثماني، والثماني إلى ست عشرة، وأعدت إنتاج العشق مرات ومرات، وارتبطت بالرجل نفسه؟ هذا يعني أن الحياة قد انتظرت فرصة كهذه من أجل نشر شكوكها. هذا يعني ضرورة عيش أيام كهذه من أجل أن تقضم شكوك الخيانة قلبكِ.

كنت تمشين في الأزقة القفر مطيلة طريقك، وتريدين الرجل الذي ارتبطت به بتوق، وأحببته. كنت واثقة من نفسك؛ مزجت حبك بحنانك، وحنانك بحبك، وتصورت حياتك مع ابنكما حتى نهاية الطريق. كنت حسنة النية، ومستقيمة، وقمت بالواجب وأكثر. ماذا عنه، بماذا يفكر؟ هل يمكن أن يكون للحب من طرف واحد معنى؟ حتى الأمس فقط كان يخطر ببالك أن الرجل الذي تلامسينه بشكل مادي مثل أي شخص ثالث. هو؛ لا، لأن له اسم، وهوية، وصفة. هو؛ نعم، لأنه يمكن ألا يكون للرجل اسم أحياناً!

يجب أن يكون للجميع أسرارهم كبيرة أو صغيرة. ما كان سره؟ من ذاك الذي يسحب حبه إلى البعيد، والزارع طريق عودته بالألغام؟ تذكرت سراها الصغير مبتسمة: كان شاباً، معيداً يعمل معها. كان شخصاً لطيفاً قبلت دعوته إلى العشاء ذات يوم. طوال فترة الطعام، تكلم عن السينما والموسيقى، والعشق، محاولاً إغوائك؟ كنت تشعرين أنك صرت أكثر شباباً وجمالاً، وتتحولين باستمرار إلى شخصية أخرى. كيف يتغير الإنسان عبر الزمان، والوسط الذي يعيشه، والشخص المقابل له؟ لماذا لم تسمحي له بإمساك يدك حينئذ، واضطررت للاكتفاء بتلك المداواة القصيرة؟ هل هذا وقت تذكر هذه الأمور، والإجابة عن هذه الأسئلة؟ هل هذا وقت تذكر تلك النزوة الصغيرة رغم معرفة الإنسان أنه يحاول الهرب من الاعتراف ببعض الأشياء حتى أمام نفسه بعد كل هذه السنوات، وفي وقت تتقافز فيه كل الأمور الغائمة في رأسه؟ ولكنه دهشت أيضاً لتذكرك هذا السر الصغير الذي لم تتوقفي عنده من قبل. إنك تفكرين بما حدث خلال الأربع وعشرين ساعة الأخيرة، ولا تستطيعين الوصول إليه بالهاتف، ولا تتلقين منه خبراً. لم يكن لك صديق يمكنك مشاركته مشاكلك، وهمومك. القيام

بعملك كما يجب، والمشاركة بالمراسم الجنائزية، والغضب من تصريحات السياسيين... أهم ما يمكن عمله في الحياة. يا لسوء عدم وجود شخص تتحدثين إليه غير الرجل الذي وقفت حياتك له. وهذه آخر جائزة يمنحها لك عمرك البالغ أربعين عاماً من أعمالك التي قمت بها! تجولت على الأرصفة بسلوان فارغ، وألقيت نظرة إلى واجهات المحلات بمخاوفك، ومآزقك. أشرقت أملاً حيناً، وتشاءمت حيناً. قبضتِ على نفسك بحال نفسية يمكنك فيها أن تتقبلي خيانتك بعلاقة نزوة مؤقتة مع امرأة أخرى بدل أن تكوني وحدك هكذا، وأن تُستهلكي هكذا، وتفقديه هكذا. يجب أن يكون هذا حلماً، عندما ستذهبين إلى البيت مساء، سيقابلك، يحتضنك بقوة، ويهمس بأذنك بأن كل هذا كان مجرد حلم سيء. لم تضطري لمساءلة الستة عشر عاماً التي عشتماها معاً في أي وقت. كان كل شيء مطمئن كفاية. لأن الخاتمين في الإصبعين لا يدعان مجالاً لليأس والشك. لأن الأب والأم يتشابهان عندما يتقدمان في السن على مخدة واحدة، ويخطوان خطواتهما نحو الحفرة نفسها كصديقين أو أخوين. عندما تجدين الرجل الذي عشت معه يوماً ما بجانبك كشبح، فلن تستطيع حتى امرأة مثلك خاصة جداً، ومضحية، أن تسحبه من الأعماق البعيدة التي غاص فيها عندما يكون على عتبة الانغلاق على النفس، والانهيار. وذلك الشبح الذي أمامك هو حبك الأول والوحيد، إنه زوجك، أمر لا يصدقه عقل.

نعم كل هذا صحيح، ولا يمكنك ألا تعرفي هذا، ولا يمكنك ألا تفكري بأنك لم تعودي تستمتعين باليدين المتجولتين على جسدك كما في السابق، ويتحول الانقلاب فوقك إلى سقوط إلى الهاوية، وأنه حتى المعدن يتعب، وحتى المعدن المتعب يتحول إلى أشياء أخرى بيد معلم مبدع آخر. إنه الحبيب اللطيف المختار كي لا يشيخ، وهي الفتاة المعشوقة من أول نظرة، ويدخل القمر بين الغيوم لتبتعد به، وتشهب النجوم، ولا يمكنك حتى أنت أن تحولي دون الكارثة المقتربة. مرت السنون، وجاء الخريف، ومر، وصارت الفصول شتاء. اغترب الرجل الذي بجانبك، وقلت ممارسات الحب. هكذا طرقت الكارثة بابك. مع أنك يا لجمال ما اكتشفت من فنتازيات ممارسة حب، وتعطرت بعطور مدوخة، وصبغت شعرك باللون الأحمر. وكيف بذلت ما بوسعك من أجل الإمساك بمن يبتعد عن حياتك، واحتضانه على مخدة واحدة. غريبة حقيقة ممارسته الحب في الأشهر الأخيرة، كأنه يصارع، ويهجم على شفتيك ووركك كأنه ينتقم من أشياء وأشخاص ما. وغريب أيضاً تحويلك الفنتازيات التي اكتشفتها إلى عقد بما لا يقل عنه. أي ألم، وأي كتابة على مرآة يمكنها أن تشرح بأنه لن يكون ثمة إظهار للفحولة في ممارسة الحب بين الرجل والمرأة كما هو الحال مع عاهرة، ولن يُفكر بأي فنتازيات ممارسة الحب في أثناء انطلاق جسدين نحو جسد واحد، وأن الشهوة لن تبعث الحياة في أي مؤسسة ميتة؟

اصطدمت سفينة الحب بجبل الجليد، وتحطمت. استحالت إمكانية إصلاح ما كسر وهدم. حل المساء، وجاء الليل بعزلته. أولى أشعة الصباح ضربت نافذتك، وقرع جرس بابك. استنفدت آخر بقايا الأمل. لم يكن الرجل الذي أردت أن تجديه واقفاً أمامك، بل الأفندي البواب. بقي على مبعدة من الباب مع رغيف خبز، وجريدتي جمهوريت وراديكال. كانت تقرع خيانة "زحل أولجاي"، فتشعرين بالخيانة التي تعرضت إليها. البيت صامت، وروحك قلقة، والزمان المتدفق راكداً مضايق. الإطار الفضي على الطاولة الصغيرة يمسك مناوبة لحظة من لحظات سعادتنا، ويثير فيك شعور أن المكان الذي سيصل إليه كل شيء سيتدفق إلى سريرك. قرأت عبارة "سأتركك حرة" المكتوبة بكريم الحلاقة على المرآة. انهار العالم مرة أخرى على رأسك. كيف تقبلت أشياء كثيرة، وقلت نعم لأشياء كثيرة، واتخذت مكانك وسط نظام مع ولد وزوج متحول إلى خنزير، وصرت امرأة أخرى؟ انتقلت إلى غرفة النوم، وتابعت تبادل الضوء والظل أمكنتهما، جلت بأصابعك مدة على الساعة المنبهة، والمرآة، والكتابة على المرآة، بعد ذلك تركت جسدك ببطء لتيار موجة نوم ضغطت عليك في وقت غير مناسب.

استيقظي أيتها المحبوبة المنحوسة، استيقظي! ما يسكب كلاماً، وما يقال كتابةً، لن يكون ترجماناً للمشاعر والأفكار، وما يعاش في الأوقات كلها. استيقظي أيضاً، وتخلي عن تمثيل: "الحداد يليق بالأرامل"، وانظري إلى جبل النساء اللواتي يجدن لأنفسهن عشاقاً، ويربين أولادهن مع عشاقٍ شبان. افتحي عينيك، وشاهدي أن صراخك الذي يصم أذنيك يجرك إلى مدينة بعيدة جداً، وان يدك الممسكةَ القلم تفهم اللغة التي تريد فهمها، وأن تلك الكتابة كتبتها لك. لا تنامي، وشاهدي أيضاً أنك لا تريدين إحراق روحك أكثر من ذلك معترفة بوجود امرأة أخرى، وحاولي فهم أنك لم تستطيعي إيجاد طريق آخر يمكن أن يطفئ حريق قلبك غير تركك وحيدة في مواجهة العبارة التي دسها على المرآة.

إذا كان لابد من قول الحقيقة فإنه ليس أمام الإنسان غير تحمل ما فقده، وتحمل الحياة بشكل ما، ولا تنسي، بأنك إذا عشت تحت أي ظرف، ومع من تريدين، فإن أحداً لا يترك الآخر حراً بمعنى الكلمة. خاصة إذا كان أحد الشخصين يقول: "أنت لي"، والآخر يهرب.

لو عرف الزوجان أو الحبيبان أنهما اثنان من السابلة لن يترك أحدهما زيق الآخر، آه لو عرفا، حتى في القبر.

* * *

البطاقة

ساسي حمام

أخيراً... تنفس الصعداء... أخيراً.. شعر بالارتياح.. أخيراً... خرج من القاعة المملوءة دخاناً... توجه نحو المشرب... اتكأ على حافته.. طلب كأساً من الماء البارد.. شربه دفعة واحدة.. شعر أن الماء أطفأ حرائق اشتعلت داخله منذ مدة.. انبلجت ابتسامة على وجهه.. أخيراً.. أرجع اليوم إلى منزلي باكراً.. أنام نوماً عميقاً.. أشرب كثيراً حتى أنسى ما عانيته هذه الأيام.. لقد كانت أياماً صعبة حقاً.. أجبرت على أن أكلم الجميع.. أن أصافح الجميع.. أن ابتسم للجميع... أخيراً.. أوزع الهدايا.. رأى وجوهاً تخرج من القاعة.. فرحة.. حزينة.. مكفهرة.. مندهشة.. ضاحكة.. انتهت عملية فرز الأصوات.. اتجه أغلبهم نحوه... انهالوا عليه ضماً وتقبيلاً.. طلب من النادل أن يلبي طلباتهم.. كل طلباتهم.. لن أدفع شيئاً من جيبي.. شربوا أكلوا.. تحدثوا.. تصايحوا.. تخاصموا.. تشاتموا.. بقي صامتاً.. ينظر إليهم مبتسماً.. تحسس جيبه... لقد دفع كثيراً.. كثيراً.. لن يدفع أكثر.. نادى النادل.. قال له بعض الكلمات بصوت منخفض... حرك النادل رأسه موافقاً... قدم له ورقة وقع أسفلها.. تركهم وخرج.. آن للمترشح

أن يستريح.. نظر إلى ساعته.. توجه نحو المدينة.. وقف أمام إحدى المطابع.. دفع الباب وتهالك على مقعد.. رحب به صاحب المطبعة وسأله عن حاجته..

- أريد طبع بطاقة زيارة..

- ولكن.. ألم تطبع واحدة منذ أسبوع تقريباً؟

- نعم.. صحيح.. لا يهم... لقد جد جديد...

ساسي حمام: قاص ومترجم تونسي مولود بمدينة منزل تميم بمحافظة الوطن القبلي بالشمال الشرقي من الجمهورية التونسية. زاول تعليمه بالكتاب والابتدائي بالمدرسة الفرنسية العربية ثم بجامع الزيتونة فرع منزل تميم. وبعد ذلك بدار المعلمين بالمرسى.

أسس وأدار عدة مهرجانات وطنية ومحلية وجهوية منها المهرجان الوطني للموسيقيين الهواة والمهرجان الصيفي بمدينة منزل تميم والأيام القصصية والشعرية. شارك في العديد من الندوات حول القضية القصيرة والرواية وأدب الأطفال.

أعماله المنشورة:

- لاهثون معي مجموعة قصصية الدار العربية للكتاب.

- قطع الغيار مجموعة قصصية الدار العربية للكتاب.

امرأة من حينا

عزيز نصار

قال لنا صحاب الجلبات القاتم:

ـ سنرحب بابنة حيّنا العائدة على قصرها في الطرف الآخر من المدينة.

أسرعنا بالموافقة، ونحن مبتهجون، فصاحب الجلبات كبيرنا وخطيبنا، وهو يجيد القول ويتقن المديح أمام الأميرات. سرنا متجهين إلى القصر، وهو يتقدمنا، ويحدثنا عن أسرتها الرفيعة الشأن، وقد توارث أفرادها الشرف والكرم.

* * *

استعدتُ الحكاية من بدايتها. تذكرت والد لبنى بائع السوس صيفاً والسحلب شتاءً. استعدت صورة أمها بوجهها الشاحب، وهي تمشي بقبقاب خشبي في أزقة الحي. تبيع ثياباً مهربة، وتشتغل في البيوت. تذكرتُ لبنى طفلة تنمو في الطين كعود من الحبق. تذكرت يوم أصيب زوجها الأول بسكتة قلبية، ووجدت الشابة نفسها أرملة. وقتها انفجرت في بكاء رهيب، دفنت وجهها في كفيها ملتاعة متشحة بالسواد. مسكينة هذه الأرملة في الرابعة عشرة من عمرها كيف تعيش في قفص سميك من العادات وقفص من الثياب السميكة الغامقة؟ ولكي

لا تغرق في همومها، وتنزوي في غرفتها، وتغدو كغصن يابس نحيل، زوّجتْها أمها باكراً لتطمئن إلى حياتها، وترتاح من نفقاتها.

امرأة تثير الشفقة بقسمات وجهها الكالح. هي في عنفوان الصبا، يرغب فيها أفضل الرجال وأغناهم. جسدها نار تكفي لإشعال الحي. طرقات متواصلة على باب بيتها للمواساة، والتمتع برؤيتها والتفكير في طلب يدها.

تهامست النساء:

ـ عليها أن تحذر من الغواية وضلال الشيطان.

ـ الإنسان ضعيف أمام اللذات والخطيئة، منذ خلق الله آدم وحواء.

ـ عادت لبنى إلى بيت أهلها وهي عذراء، ومن أسباب وفاة زوجها أنه لم يكن يمتلك قدرة ورجولة.

نعدّ الأيام لنعرف نهاية المدة التي حددها الشرع ليحق للأرملة الصغيرة الزواج ونفكر بالبرعمين المرتعشين المنتصبين، وتمتلئ صدورنا بالوله والشوق واللهفة.

يتوق إليها الشباب والمتزوجون والشيوخ، يحومون حولها وعيونهم تختزن رغبة جارفة عنيفة، ولا يجرؤون على الاقتراب من امرأة تسعى بين الناس وقد تلبستها الشهوة الطاغية حين تجلس، وحين تتحرك وتتثنّى.

تهمهم ألسنتنا، وتنطلق الشائعات والشكوك. نتابع أخبارها وقد خلعت ثياب الحداد، وسرتْ في عروقها أحاسيس متوهجة. خرجت من بئر الحزن واندفعت تلبس ثياباً ضيقة أنيقة تبرز مفاتن الجسد الباهر، وتظهر تكوراته الشهية. استمتعت بكشف الأجزاء المحرمة في حينها.

بدأنا نسمع أصوات ضحكاتها، وعبقت منها الروائح، وانبعث من جسدها البض المثير فحيح الشهوات. نرمقها بشغف، ويتزلزل حيّنا كأننا لا نقف على أرض ثابتة. صبية آسرة تلهب خيال الناظرين، ونحن غارقون في مشكلاتنا اليومية، وثرثراتُنا لا تنقطع، والأسئلة تتناثر في الرؤوس.

اختصرت لبنى فتنة جميع الأرامل. عطشى يشتهيها شباب الحي، وتمتزج بمشاعرهم وأنفاسهم، وتدفع المسنّين إلى محاولة اصطيادها بكل نهم وجنون. رجال حيّنا يلتهمون جسدها المكتنز، فهو يبعث المتعة والخدر، ويتنافسون على إغوائها. فمن الفارس الموعود؟ لو نهتك حجب المجهول. أولاد خالة الفقيد يتقدمون لخطبتها، وأبناء عمها يريدونها. ترفضهم فتتكسر علاقات القرى. يتقدم الحلاق، وصاحب مطعم الفول فتشتعل معركة عنيفة بينهما. أغنى

رجل في الحي يطلبها زوجة جديدة بعد طلاق الأولى، فلم توافق لأن الشائعة انطلقت أنه يحوم حول أحوال غير معدّة للإنجاب.

بطل كمال الأجسام يرغب فيها، بعد أن افتتح محلاً لبيع الفلافل، وعلّق صورة تبرز عضلاته المنتفخة. رفضته، فأعلن أن عمها اللحام يغش الزبائن وأنها تسعى لإغراء شباب الحي.

تزوجها موظف نسجْت كلماته الأولى حلماً جميلاً ثم أتت كلماته بعد الزواج فحطمت ذلك الحلم، وتبين أنه يريد أن يأسرها بأفكار الموتى، ويعيش في أغوار الماضي. انتهى الأمر بالطلاق، وانقسم القوم بين مؤيد للمرأة ومعارض لها.

جاء آخر يجيد القول فلم ترضَ بشكله وجلبابه القاتم فقال وعيناه الصارمتان تلتمعان:

- إنها من أسرة وضيعة وسلالة ملعونة، وأنها لم تكن عذراء عندما تزوجها الرجل الأول، فأخذ جسمه يذوي ومات حزناً وكمداً.

تحيط بلبنى الصغيرة المطّلقة النظرات. أنوثتها متقدة وخلاياها مشتاقة رغم عادات حينا. ونحن نحلم باحتضان الصدر الطافح بالشهوات والملذات.

رغباتها تصهل بجنون وشاعرنا البائس قد مسّه حبها العاصف فراح يصفها بأنها شمس الكون، وقمره الوضيء، ويحلف بالأزهار والغيوم أنها حبه الضائع وأنه يذرف الدموع من الوجد واللوعة.

خاطرت لبنى بسمعة الحارة عندما خلعت حجابها، وارتدت ثياباً تلتصق بجسمها ورضيت بالعمل سكرتيرة في أحد المكاتب التجارية الأنيقة. تناقلنا أخبار ضحكاتها المدوية في الجانب الآخر من المدينة، وتوجّسنا كأن زلزالاً يضرب الحين والأسئلة لا تبرح أذهاننا.

تلاحقها الأقوال. أما الأرامل والمطلقون الرجال، فلا أحد يثير ضجة وجلبة حولهم. أرملة حسناء ومطلقة صغيرة يهرول الذكور نحوها، وعليها أن تكون قلعة حصينة. أفكار متضاربة ومشاعر مختلفة تهزّ حارتنا.

تتحدث لبنى كامرأة عصرية مجرّبة ولم تتجاوز السادسة عشرة من عمرها.

لكن صاحب الجلباب القاتم، والعينين الثاقبتين لم ينقطع عن الثرثرة، أشاع أن صدرها المشدود فتنة، وأنها ترتاد المطاعم والمسابح والعياذ بالله. وكل قصة في حينا نحكيها حسب أهوائنا، ولا نراعي الأمانة في نقلها.

استيقظنا ذات يوم، وعرفنا أنها قد غادرتنا، ولا أحد يعرف أين ذهبت؟ وماذا صار إليه شأنها؟ وأخذنا نفكر هل تبدل الكون؟ وسمعنا من يقول:

ـ إنها تزوجت في مدينة أخرى.

وسمعنا أنها تنام في مكتبها بالعمل.

عادت وهي تتدفق شباباً، وبهجة في فضاء الحي المشحون بالترقب والتوقعات، استنكرنا ما حدث، ولاحقتها الألسنة وهاجمتها:

ـ نساء فاسدات.

ـ نستعيذ بالله من الشيطان الرجيم.

ـ الطوفان سيغرق العالم.

ـ حواء تحرق الأرض بخطاياها، وتقترف الذنوب، ويقع في شركها الرجال.

ـ إنها آية من الجمال والبهاء.

ـ إنها رمز الخطيئة منذ نشأة الإنسان.

ـ إنها عقرب يبثّ السموم. لماذا خلق الله العقرب؟

تمنت لبنى أن ترف في عالم أجمل وأغنى. افتتن بها شيخ ذو عقال مذهب. لفّها بالأمل والأمان التقاها في المكتب التجاري. اشتد شوق لبنى إلى مغادرة الحي. طوّقها رجل الصحراء بعقود اللؤلؤ والألماس. انطلقت معه سريعاً كالريح إلى بلاد التمور والرمال العطشى لتجد فيها السعادة هناك. ويجتاح الخبر حيناً وتستولي الدهشة علينا وتحسدها النساء. وهناك أحست لبنى أنها دخلت أسواراً أخرى، وحين تعود زائرة نرحب بقدومها، ونطلق الزغاريد احتفالاً بمجيئها، ونرسل موجة من الثرثرات. فهي تأتي كشعاع عجيب وتسافر كشعاع بعيد. وتناقلنا حكاية جديدة، زوجها كان حصاناً عجوزاً مريضاً ينوء بالعبء وقد أنهكته النساء والأموال. أما هي فكانت مهرة متمردة، ونهراً يسقي رمل الصحراء، ويمنحها قطرات الحياة.

وتُحكى الحكايات في حينا. لبنى جعلت شبح النهاية يسرع إلى العجوز، وعادت إلى مدينتنا بثياب قاتمة تحمي الجسد من التعبير عن حيويته وتدفقه. عادت مع قافلة من السيارات الفارهة بعد رحيل رجل الرمال، وقد ترك ثلاث نساء وسرباً من الأولاد أما هي فلم تنجب.

سكنت في قصر منيف. عمّت البهجة حينا وطمع بها أبناؤه. أطلقوا صهيلهم المكبوت في

الزوايا المغلقة. واستهوتهم أخبارها الجديدة وتولّهوا بكنوزها.

وهاهو ذا صاحب الجلبات القاتم يشكّل وفداً يقدم لها التحية والتأييد وينثر بين يديها كلمات براقة كاللآلئ، فهي محسنة كبيرة، ويجب أن نتباهى بحفاظها على سمعتنا، ونحن نهز رؤوسنا ونصغي باهتمام وإعجاب.

وأستعيد الذكريات. لبنى كانت تمشي حافية في الطين وتحلم برجل يطير بها إلى صحرائه الموعودة. ونبارك لها عودتها، وندعو لها بالرزق الواسع والجزاء الطيب.

رائعة هي الأميرة بنت بائع السوس والسحلب. رائعة هي الأميرة بنت مهربة الألبسة وخادمة الأكابر. الأميرة ذات النهدين المشرئبين الجائعين في العشرين من عمرها. ناضجة كتفاحة في الخريف. هي زهرة من طين، وعبير وبهار في يدها السعادة، وتحمل في الأخرى البؤس والعذاب، ونحن ننحني أمامها، وعيناها توغلان لتكشفا ما خفي. وعيوننا تحاول أن تنهب ما عجزتْ عنه أجسادنا وأيدينا.

***

196

هيا انطق هذه الجوهرة

عز الدين سطاس

كل شيء في البيت يشكو، ويعزف لحن كآبة، صار رحيلها شبه محال، النوافذ والأبواب تلعب بها الرياح، مهترئة تكاد تتهادى، والأثاث ممزق بال، لم تعد الإبرة تنفع فيها، والصحون والملاعق هرمة صدئة، وإبريق الشاي، كمن أصابه ترقق العظام، بعد أيامه الخيرة، والموقد طال به الشوق، إلى الطناجر الفواحة برائحة الطبيخ.

استيقظ ساو، بعد أن أصبحت الشمس في كبد السماء، التهبت المعدة الخاوية، تمالك، لم يكلف نفسه عناء تفقد المطبخ، بحثاً عما يسد الرمق، ويسكت الجوع، وهل أصابه الجنون، حتى يلجأ إليه، ويفتش عن طعام، بات مفقوداً منذ زمن بعيد..!.

خرج من الدار هائماً على وجهه، مضى نحو مشرق الشمس، لا يبالي بشيء، حتى بدا للناظر إنساناً، يمتع بصره بسحر الطبيعة طرباً، بالرغم من الجوع الذي كاد يدوخه، تجاوز الكتل البازلتية، والمسايل الوعرة، مشى بين المروج المشرفة على الرقاد، جداول رقراقة، ومياه تنبجس من أوكار الخلد عذبة، وبيت واعد بالخير، يحيط بالصخور والجلاميد البركانية، ونسمات منعشة، هبت من قمم حرمون، تحمل مراسيل الثلج، وسماء زرقاء صافية. ترصعها غيوم بيضاء.

جلس على رجم كان يوماً قبراً، تراءى له قطيع من الغنم، يسرح عند أقدام الحرج، رفع يده، وضعها على جبيه العالي، كواقية من الشمس، تأمل المدى، تحسس شفتيه، سال لعابه، وطغى على تفكيره، قفز، تقدم، انحنى كصياد يسعى إلى طريدته، فيأخذ كل حذره ويحترس.

هيا انطق

هذه الجوهرة..

شاردة من الخرفان أضلت الطريق، جهلاً بقواعد اللعبة، ارتمى عليها، كذئب احمرت عيناه، وانقض لا يفوت فرصة الفوز بالغنيمة، أطلق العنان لرجليه، اختفى بين ثنايا وادي حاج أحمد، من غير أن يشعر به الراعي المسكين، الذي انشغل للحظات، بمناجاة حبيبته الحوراء، فلم يسمع استغاثة مَنْ استأمنه.

ذبح الخروف، سلخ جلده، قطع أوصاله بدم بارد، ملأ القدر بالماء، وبكل ما يؤكل من الأعضاء، مدّ البساط على الأرض التراب، تنفس الصعداء، جلس يتأمل ألسنة النار، ويضغط على معدته، ممنياً إياها، بألذ وجبة وأشهى، فاحت رائحة اللحم، تذكر جاره، دعاه دون أن يفكر في عواقب الأمور، فاستجاب الجار بلا أي تردد:

ـ ما هذا الذي أراه.. ؟!

ـ تسأل، وكأنك أمام مائدة عامرة لأول مرة..!!

شك الجار بالأمر، وبدأ يراوغ، وتوجه إلى النافذة، ووقف يتأمل تل الخريعة، الذي غطت الأشجار قمته، كإكليل من الغار، على رأس فارس مغوار، وسأل دون أن يلتفت إلى صاحبه:

ـ قل الحقيقة، لا تحاول أن تخدعني..

ـ عجباً يا صديقي.. هل هذا وقت الكلام..؟! هيا تفضل. دعنا نحتسي هذه المرقة اللذيذة، ونلتهم من هذا اللحم الشهي..

بقي الجار يستمع بالطبيعة الخلابة، تل باب كري، والتل الطويل، وتل الخريعة مخاريط بركانية شامخة، تطل على الرقاد شرقاً، وعلى وادي الأردن غرباً، وحرج على مدّ البصر، يحكي حكاية غابة قديمة، تباهت يوماً بعالمها الحيواني والنباتي، وتقهقرت تحت ضربات الفؤوس، منذ أن اكتشف الإنسان النار، ووجد فيها ضرورة حياتية، وعشباً أخضر، يموج في المساحات، التي تراجعت عنها الغابة والصخور البازلتية السوداء، وزرع نفر، في الحقول المسيجة بالقنابل البركانية.

أحس (ساو) بالجوع يتمرد، خاف من أن يكشف الجار جريمته، فيذهب تعبه سدى، وتابع الجار طرح الأسئلة، حتى بدا كمحقق لايلين، وحاول ساو إبعاد الشكوك، وبادر إلى لفت نظره إلى الطعام:

ـ كأنك لا تحس بالجوع... يا صاحبي هل تناولت طعام الغداء؟!ومع ذلك، دعنا نرفع صحن المرقة، لقد نشف ريقنا، وبدأ الأكل يبرد...

ـ الطعام الحرام يحرق الأصابع واللسان، حتى لو برد..

شعر ساو بالإحباط، تراءى له الكون سواداً، وجد نفسه في مأزق، لا مخرج له، ندم على دعوة جاره، قال:

ـ إذا كان اعترافي يحل المشكلة، فأنا سرقت هذا الخروف، أقسم أنه خروف غريب عن القرية...

انفرجت أسارير الجار، التمعت ملامح النشوة في وجهه، بدأ يدور حول البساط، وراح ساو يتابعه حائراً، لا يدري ماذا يفعل، ثم توقفا، تقابلا وجهاً لوجه، وكأن الصبر هدد بالانفجار:

ـ ها قد عرفت الحقيقة، فماذا لديك الآن..؟!

ـ حقاً، الاعتراف بالخطأ فضيلة، لكن، أي فطين أنت..؟!

ـ أعرف أنه لا شيء يخفى على الخالق عزّ وجل، ليس هناك من يعرف رفيق أفضل منه.. لكن، هل يسرق غير المحتاج...؟!

تأمل الجار صاحبه، قرأ في عينيه صدقاً، أهانه الفقر، رد عليه دون أن يلين:

ـ قد يتأذى الفقير أكثر من الغني، إذا تركت الأمور على غاربها.. لا.. لا يمكن أن نقبل شريعة الغاب.. يا صاحبي أموال الناس ليست مستباحة.

ـ كلام جميل، لا اعتراض عليه، لكن ألا ترى أن ما تقوله مجرد حلم..؟! يا صديقي، كيف تفسر لي ما نحن عليه من الشقاء والبؤس..؟!

ـ وهل الغاية تبرر الوسيلة..؟!

ـ لست أدري، يبدو أن الحياة فقط للأقوى، هذا ما أراه بأم عيني، وتعيشه حتى أنت، فلا تحاول أن تدافع، يا صاحبي، ها نحن في الصحراء، نواجه أنياب المجهول، بعد أن شردنا الغزاة من ديارنا العامرة..

دهش الجار مأخوذاً بما يسمع، حملق في وجه ساو، أجاب بهدوء من استدرك املاءات الواقع:

ـ لا يهمّني ممن سرقت الخروف، المهم أنك سرقت، والسرقة جريمة، وأنا لا أحلم.. ولا أتحدث كمن لا يعرف ما يقول، اسمعني جيداً، لا تحقد.. لا تحسد، الخير للشر بالمرصاد، والزرق على الله، و"من رضي عاش"..

ضحك ساو من أعماقه، فملأ أجواء الغرفة بصوته الرنان، ضرب كفاً بكف، وهو يردد: "ما هذه المصيبة التي داهمتنا..؟! "سنحرم اليوم من الطعام"." أي خطأ وقعت فيه..؟!"

أثارت تصرفات ساو وكلماته غضب الجار، فرد عليه بحزم:

ـ لماذا تلف وتدور؟! لا تحلم بالمحال، أعيد وأكرر: لا يجوز أكل المال الحرام..

تسلل اليأس إلى ساو، استدار، وبدأ يزرع أرض الغرفة جيئة وذهاباً، وهو يلقي نظرة على

الطعام، من حين لآخر، ويهز رأسه، ويفكر، مصراً على أن يجد حلاً، وأخذ الجار يتمشى، ويدور حول الطعام، وضعف البخار المتصاعد من الصحون، وخيم الصمت على الغرفة.

فجأة، توقف ساو، فتوقف الجار، وكأن الحدس أوحى له بالخير:

ـ مضى النهار، وعصافير البطن وهنت، فما عادت تزقزق، أعتقد أنها فرجت، يا صاحبي، يبدو أننا سنأكل اليوم.. أرخى الجار سمعه، متأملاً فرصة الخلاص، وقال مبتسماً، مخفياً وطأة الجوع:

ـ وماذا عندك؟!... هيا انطق بهذه الجوهرة.

ـ يا صاحبي، حتى الضواري لا تبحث عن فرائسها حباً في القتل، بل حاجة حياتية، وقدر من اللحم الطازج حلم، يكاد الفقير لا يصدقه واقعاً، حتى وهو يأكل منه.

ـ تبالغ، وتعمّم، وتشتت الأفكار، فماذا تريد..؟!

ـ ﴿يحيي العظام وهي رميم﴾ أليس هذا ما ورد في القرآن الكريم..؟!

ـ بلى، لكن ما علاقة هذا بما نحن فيه..؟!

ـ بيدي هاتين، سأعيد هذا الخروف إلى الراعي، حين تعود الروح إليه..

ـ وكيف أصدقك..؟

ـ بتوبة نصوحٍ، وعهدٍ رادعٍ، أقطعه على نفسي، فهل يكفي..؟ اقتعد الجار الأرض حالاً، شمر عن ساعديه، رفع صحن المرقة، وبدأ يشرب، ويأكل بنهم، دون أن يعير أي اهتمام، بالأصوات التي أحدثتها العجلة، وبقي يلتهم، حتى أصابته التخمة، فاستلقى على جانبه.

استيقظا بعد أرق، فنوم عميق، لكن، هيهات أن يستمتعا بكأس من الشاي، أو فنجان من القهوة، فالمطبخ أطلال، لا تبتسم لإطلالة الصباح، وجلس كل منهما يراقب العصافير، التي استقبلت النهار الجديد، بأجمل الألحان، وراحت تبحث عن حبيبات، تبث في الأوصال طاقة، دونها لا حياة لمن تنادي.

200

على شاطئ البحر

حسن إبراهيم الناصر

رأيته مرتبكاً شارد الذهن. نظراته تلاحق رحلة الشمس إلى الغروب بشغف، كان جالساً فوق صخرة مهشمة، وقد غطت قسماً منها طحالب بحرية مختلفة، يفكر كيف أحدثت أشعة الشمس بلونها اللازوردي، تغيرات جوهرية على لون الماء، لحظة سحرية جعلت وجهه الشاحب يزداد شحوباً، وهو مشدود إلى البحر، غير مهتم بما يجري حوله على امتداد الشاطئ، حيث يتعالى صخب العائلات وصراخ الأطفال ورائحة الشواء والأراجيل. اقتربت منه بهدوء، كأني لم أقطع المسافة بيني وبينه، وقفت بين يديه، لم يتزحزح، استأذنته أن أجلس إلى جواره، لم يكترث لوجودي، لقد قطعت عليه صمته العميق ظلّ م حدّقاً، إلى البحر يتأمل روعة الغروب. أومأ برأسه دون أي اهتمام أن لا مانع لديه، دام صمت ثقيل بيننا، خلق عندي حالة من الارتياب والدهشة، يا إلهي الشبه بيننا متطابق، تخيلت أنني أتبادل وإياه ملامحه ومكانه وتأملاته، وامنحه أسئلتي وقلقي، لم أستطع مقاومة السؤال، منذ مدة وأنت تجلس فوق هذه الصخرة المهشمة، سمعتك تتحدث بصوت مرتفع، تارة يعلو صوتك ومرة ينخفض مثل هذا الموج، وحين لم أرَ أحداً إلى جانبك وأنت لا تلتفت لأي جهة إلا إلى الغروب، دفعني شعور مباغت بالخوف عليك، ومنك. استدار نحوي فبدا أكثر قلقاً، كانت ملامحه ملامح رجل تائه أو خائف، فقد كان وجهه مصفراً وجسده الهزيل يهتز ويرتعش. أخرج منديلاً من جيبه ومسح جبينه مرات عدة، حدق في وجهي ملياً وقال: أنا أتحدث مع البحر مع نفسي، أرسم، أضرب بالرمل، أقذف بنفسي إلى البحر.. هل هذا يغضب أحداً أو يسيء إلى سمعة الشاطئ؟ ابتسمت قائلاً: عفواً أنا

لا أتهمك بشيء لمجرد جلوسك قرب الشاطئ، ولكن أراك تعبث بأصابعك فوق الرمل، تشكل منه أشكالاً ذات دلالات وهمية.. تارة ترسم أشجاراً مقطوعة الأغصان، ومرة امرأة نصف عارية، أو بيوتاً بلا أبواب، وأيادي مبتورة الأصابع، ثم تمحو كل شيء وتدخن بنهم وتتحدث مع الموج، كأنك منذ زمن لم تكلم أحداً، لكأنك أتيت هذا اليوم حتى تفرغ ذاكرتك هنا.. بعيداً عن الآخرين. همهم الرجل ثم قطب حاجبيه وأشعل لفافة تبغ جديدة، حدق في الشمس وقد بدأت تغوص خلف البحر، ولم يبق إلا جزء صغير منها. قال: هل أنت شرطي؟ أربكني سؤاله ولم أجد كلمة أقولها له. تابع الرجل: البحر سفن ورحيل ومرافئ وأسرار، هنا لا أحد يواجهك بما تقوله أو يتهمك بالجنون وأنت تحدث نفسك.. كان يتكلم وشفتاه ترتعشان، وأصابعه الراجفة تعبث بالرمل، استدار نحوي وقال: كل هذا أنا فعلته وأنت تراقبني كظلي يا له من غباء. قهقه الرجل بصوت عال حتى كاد يسقط في الماء، وجدت نفسي أمسك بيده، شددت عليها بقوة، صرخت من شدة ألمي وقد غرز أظافره في راحة كفي، اصطبغت أصابعه وأصابعي بالدم، تناول حفنة رمل ورماها نحو الموج، وسألني: ترى ما هو تأثير حفنة الرمل هذه في الموجة الكبيرة؟ في البدء لم أفهم ما قاله، ترددت في البدء ثم قلت: لا شيء. قال: بكلمات مخنوقة وعينين دامعتين وأنا مثلها، أنا لا شيء. رددت شفتاي كلماته.. لا شيء؟!

قال: أنا مجرد جسد مهمل. أتحرك متى أشاء، أغادر بيتي متى أشاء، لا أشعر بالجوع ولا العطش، أجلس في أي مكان، حرت ماذا أقول له وددت أن أواسيه لكنني لم أستطع. لذلك حل صمت ثقيل بيننا كان أشبه بالجدار، ورحت أتنفس رائحة البحر. فجأة قال: استيقظت اليوم مبكراً على كابوس مزعج، كأن أحلامي توقفت أو سرقت، غادرت البيت كي أتمشى وحيداً على هذا الرصيف الممتد إلى آخر المدينة، فجأة أوقفتني امرأة وسألتني ما الذي جاء بك إلى هذا الرصيف؟ نظرت إليها وسألت نفسي: أين رأيت هذه المرأة من قبل؟ وقبل أن أجيب نفسي سمعت المرأة تقول لي: ذهبت إليك وطرقت باب غرفتك ولكن دون جدوى، أقنعت نفسي أن أتركك نائماً، لقد تذكرت حين افترقنا ليلة أمس، أنك كنت محموماً، تهذي بكلام مبهم عن أشياء مفترضة الحدوث. تخوفت عليك هذا الصباح فذهبت إليك. دفعت الباب بلطف. لم يكن مغلقاً جيداً، دخلت إلى غرفتك كانت الأشياء التي تركناها أمس لم تزل في مكانها، الأوراق، وأعقاب السجائر، والزجاجات الفارغة، لا تغضب، لقد رتبت الغرفة، طبعاً كما كنت تقول دائماً الأنثى بحضورها الأنثوي الطاغي وجمالها الرائع، تضفي على المكان لمسة سحرية، وتمنحه دفئاً خاصاً. هزته وسألته ما بك لا تتكلم، لقد أتعبتني وأنا ألف أرصفة المدينة خلفك، أعرفك أنت لا تستطيع أن تعيش من دون امرأة، كانت تتكلم وأنا أسأل نفسي أين رأيت وجه هذه المرأة من قبل. أشعر أنني أعرف تفاصيلها ورائحة عطرها، ألوان ملابسها، كنت وأنا أنظر في عينيها، أحلم بامرأة تشبهها، حائرة دموعها لا تنشف، تبحث عن بصيص أمل تتعلق

به، أفكر بأشياء متداخلة منغمسة في السواد، كنا نبكي معاً عن أشياء ضاعت منا ولم نستطع تحقيقها وحين فاجأتني بحضورها أمس كنت خائفاً وقلقاً. انتابني إحساس مفاجئ كأنني لم أزل نائماً، وأن هذه المرأة مجرد طيف عبر في ذاكرتي، لكنها سألتني من جديد ما رأيك أن نمضي لحظات الغروب على شاطئ البحر، منذ زمن لم نلتق فوق الجرف الصخري.. أتذكره؟! افترت شفتاها عن ابتسامة باهتة وهي تقول: أنت تعلم أن البحر صديقنا، بقربه معه نجازف بقول كل شيء دون خوف، لا أدري كيف اقتربت منها أو كيف اقتربت مني أكثر إلى الحد الذي جعلني أعبث بأزرار قميصها، ورحت أقص عليها ما رأيته في الحلم، عن امرأة تركتني وحيداً دون أن تسألني أو تستأذنني، لململت أشياءها ورحلت في صباح ماطر شديد البرودة. في تلك اللحظة تحول البحر إلى قطعة كبيرة سوداء، لم نعد نرى إلا زبد الموج تحت أنوار الشاطئ، كان المكان مقفراً، لا يخدش صمت الأمكنة إلا مواء بعض القطط ونباح الكلاب الضالة، سألني أتشعر بالبرد. قلت: لا أدري! منذ زمن لم أعد أحس بالأشياء ولا بتقلبات الفصول. كان المساء لطيفاً وأضواء السفن القادمة إلى المرفأ تبدو كأنها نجوم منغمسة بالسواد تقترب من الشاطئ مددت قدمي إلى الماء صار جسدي يرتعش. قال الرجل: تخيلت أنها تبحث عني، مشيت حتى وصلت إلى هذا الرصيف المكسور، جلست فوق هذه الصخرة المهشمة، وأنا أشعر أنها لابد قادمة، لهذا أنا أنظر إلى البحر مخافة أن ألتفت فلا أجدها، لحظتئذ ستبللني الخيبة، فأدرك أنني عاثر وأن لا أحد يبحث عني، ولا أحد يفكر بي وأنني لا شيء في هذا العالم.. أنا مثل حبات الرمل التي ألقيتها إلى الموج منذ قليل لا شيء.. لا شيء. خيم علينا صمت شديد الوطء وكان حديثاً داخلياً نما بيننا ونحن ننظر إلى البحر دون أن نجرؤ على التلفت إلى الوراء كي لا نصطدم بالخواء.

أبو أحمد والجمل!

محمد عادل

سنابل القمح الذهبية تغطي مساحة واسعة من الأرض التابعة للقرية والطريق إلى بئر الماء لا تخلو من المارة، نسوة يحملن جرار الماء الزلال الذي يسيل مع طول الطريق، حمير تحمل القرب الجلديّة لتزويد القرية بما تحتاجه من ماء، عدد من البساتين الصغيرة زرعت على جانبي الطريق بمختلف أنواع الخضار البعلية، ومنها البطيخ والشمام الذي تفوح رائحته من مسافات بعيدة، هذه أرض فلسطين المباركة الخيرة، وعلى بعد مئات الأمتار تجثم المستوطنات المضاءة بالكهرباء والمحروسة بجحافل الجنود، بعض الفلاحين العرب البسطاء يجلسون على الصخور وينظرون، ويؤشرون: هناك أرضنا التي تشكّل بقعة خضراء، مساحات واسعة من الأشجار المثمرة تشكل لوحة متكاملة على مدّ النظر، ذاك البيت الكبير المبني من الحجر النابلسي الجميل على الرابية ما زال أصحابه ينتظرون، فالطريق إليه أصبحت ملأى بالأشواك ومعالم الطريق لم تعد واضحة، سلسلة الحجارة المرتبة بعناية حول البستان تهدمت وتناثرت أحجارها على جانبي الطريق والشجرات التي زرعها أبو أحمد تساقط ثمرها على الأرض ولا

أحد يستطيع الوصول إليها، العناية بها، تحوم حولها طيور الدوري تبحث عن أحبة كانوا هنا يتجمعون في ساحة البيت الكبير.

يحمل جمل أبو أحمد ما يحصده أولاده يومياً، إلى البيدر، ويسير الجمل بكل ثقة مهما كان ثقل الحمل الذي على ظهره، فهو جمل المحامل، ضجر الجمل ذات يوم وانطلق بعد أن ألقى بحمله أرضاً، هدر وأزبد وتوجه غرباً لم يتمكن أحد من الإمساك به أو السيطرة عليه تجاوز حقول الألغام ونجا ودخل الأرض التي تربى بها وجلس في الدار حتى هدأ ولم يعد، هناك طابت له الحياة.. مكان واسع فسيح، بقايا كرسنّة من أكله المفضّل، وحقل كبير من الأشواك التي يحبّها، والتي تعلو على ارتفاع متر، فاستراح من الحمل الثقيل ولكنه كان ينظر إلى بيت صاحبه منتظراً مجيئه بين لحظة وأخرى ليأخذه.

يبدو أن الجمل أصر على عدم العودة وحيداً... هنا على الأرض التي تربى على ما منحته هذه الأرض الطيبة من مأكل ومشرب وراحة، يسرح، ويمرح بحرية تامة لا رقيب ولا حسيب... إلا أنه سمع أصواتاً غريبة لم يسمعها من قبل هذه الكلمات لم يسمعها من أحد... من هؤلاء؟ ليسوا أصحابه! إنهم غرباء رآهم يؤشرون له... نظر إليهم بازدراء..... الملابس غير الملابس... وهذا ليس (أبو أحمد).... وأحمد غير موجود والحاجة ذات اللباس الفلسطيني المطرز بالأحمر والأخضر غير موجودة، ما هذه الوجوه الغريبة العجيبة؟ استعد الجمل للمواجهة إذ أنه في بعض الحالات يزعل من صاحبه لكن هؤلاء الغرباء لن أقبل أن أذهب معهم نادوه بكلمات وإشارات وألقوا عليه بالحبال، على طريق رعاة الأبقار، تراجع إلى الخلف وأبعد الحبال عن رقبته وأزبد وأرعد وأعلن هيجانه وثورته على هؤلاء الغرباء وانقض عليهم بكل قوة "وبخف" منه ألقى أحدهم أرضاً على مسافة لا تقل عن خمسة أمتار وألحقه بضربة أخرى، وبدأ يقفز بقوة لم تعهد من قبل... سمع صوتاً يشبه صوت (أبو أحمد) ينادي عليه، نظر إليه... أشار إليه أبو أحمد بيده: من هنا.. خوفاً من حقل الألغام.. تراجع وهو ينظر إلى الأمام، والغرباء يتراكضون بالاتجاه الآخر، ويتجمّعون ويؤشرون عليه.. وصل إلى جانب (أبو أحمد) نظر إليه. أشار له أبو أحمد: الطريق من هنا! ركض الجمل بسرعة باتجاه البستان وعريشة الحصيدة، دوت عيارات نارية منطلقة من المستوطنة استمر الجمل في الركض، شعر أن قواه لم تعد كافيه للوصول إلى العريشة نظر إلى جانبه رأى (أبو أحمد) يركض أيضاً، واصل المشي ولكن بصعوبة... نادى أبو أحمد على ابنه... اليهود طخوا الجمل.... وصل الجمل إلى العريشة وهناك توقف أزبد وأرعد وأعلن غضبه على من أطلقوا عليه النار... برك على الأرض... نظر إلى سنابل القمح، والحاج

أبو أحمد والصبية الذين كانوا يلعبون معه ونظر إلى البيت الذي ذهب إليه، وأخرج صوتاً مدوياً وألقى وجهه شطر الأشواك التي أحبها في الدار الكبيرة.

***

نقطة على السطر

205

لغتي في شبابها

نوال العلي

- 1 -

ثمرةٌ قبل أوانها، هكذا سقط قلبي في عبها.
مرةً حلمت أني أشق أثلاماً في أرضٍ بلون الخردل،
حين نادتني بأسمائها لآخر مرة،.
كانت حزينة، وكان حزنها على قلبي أحلى من العسل.
أحدثكم عن اللغة التي هرعت إلى غرفتي الماطرة،
جميلةً وتتدلى من رأسها البعيد كنجمةٍ ريالاتٍ فضيةٍ لها صليلٌ يتواطأ مع المشهد
أَنَشَدت لي ألفَ بيتٍ مكسّر،
فتناثر الزجاج كبذور اليقطين،
واهتزت الأرض وربت.

- 2 -

كم لغةً وضعت على روحي فتلعثم بها لساني؟
كم لغةً مشت، وأنا أمامها أعود القهقرى، أقول أو لا أقول؟
ينفطر قلبي فأعقد فألي على خصرها.

وحرفُها الطاعن في النعاس.
حرفُها!... يكاد يضيء.

- 3 -

أيهما كفرُ بالنعمة
لغتي أم جسدي؟

- 4 -

يوشك نومي أن ينتهي.
وما زال صوتي يهيم مع الشيطان الذي عاش تعيساً كطفلةٍ مشوهة.
كان يبكي كثيراً فقلت له: لا عليك، إن كنت جوعاناً خذ يدي كل بها.
كان يبكي ويبكي فقلت له: إن كنت عطشاً خذ فمي واشرب.
ظل يبكي فقلت له: إن كنت تعباً خذ فراشي ونم.
أكل الشيطان وشرب ونام.
مسدت له صدري المفتوح وبكيت على العالم،
فالتفت إليّ وقال: خذي لغتي.

- 5 -

يوشك نومي أن ينتهي.
وما زال جسمي على ضفة النهر لا يتبدل شكله.
سوى أنه يتنكر لله.
ويتقوس كالسلك المعقوف على عرق الماضي.
على ضفة نهر الرغبة،
كانت حبات الفستق في كيسٍ ورقي لها رائحة الطيش،
والتوق إلى أشياءٍ مالحةٍ تتراكم في عقلي الباطن.
آنذاك تعرفت على شغل البستنة في بيتي النفسي.

- 6 -

لا أخشى لغتي،
أخشى لغة الآخر.
في يومٍ شتويٍ كالأول من كانون الثاني، جلستا في الصدفة.

قلت: أنت تشبه السفرجلة؛ كل أكلة منك بغصة.
غضبت يومها، وافترقنا لأنك كلام جم بلا لغةٍ،
وأنا لغةٌ ليس فيها كلمة واحدة.

- 7 -

سوّلت لي لغتي...
فاتكأت على ناعورة الشر،
سوّلت لي لغتي...
فتنحيت عن عطل الصيف،
وملت إلى الانطواء والروايات المثلجة.
آه، تلك السنوات ما أشبهها بقبعة من ورق.
وتلك الادعاءات بالأمل! لم تكن سوى سياجٍ من الأغصان اليابسة.
وأنا أتروى الآن في قعر الضجر الدامس كالقبرِ
ملازمة صمتي والمجموعات الخمس أصيح: يا رب اللغةِ...

- 8 -

أنظروا،
أكتب عني، دون أن أتمسك بالدرابزين!!!

- 9 -

رأيت اللغة لها قرنان: جهلي ومخيلتي،
وقايضت كتاب الطلسم لامرأة إفريقية بالكرز الشاميّ الحامض.
في لغتي أمة من الزنج،
يصعدون إلى سفنٍ باتجاه الشمال يرتدون تنانير مكسرة،
وأفكاراً لها ثنيات على أكمامها.
لغتي!
أنا نفسها في شبابها،
وأنا في النص نوالها.

208

هوامش

رسول حمزاتوف: آخر فرسان العصر

د. إبراهيم استنبولي

في الثالث من تشرين الثاني القادم تحلّ الذكرى الثالثة لرحيل رسول حمزاتوف . شاعر الحب والجمال والكلمة الأصلية. ثلاث سنوات مضت من دون رسول... وكأنه لم يغادرنا قط. ثلاث سنوات انقضت ونحن للآن لم نألف غيابه، بل إن دفء قصائده ما زال يبعث الحلاوة في آذان محبيه، وإن نور كلماته وحكمته ما لبث يفيض في أرواحنا، أرواحنا نحن الذين عشقنا أشعاره فانسكبت ألحانه في دمائنا أغنية عصية على الزمن كما هي جبال داغستان راسخة شامخة أبد الدهر.

لقد كان رسول بمثابة الصخرة والقمة الرائعة، التي من عليها نستشرف الآفاق؛ كان سياجاً روحياً بالنسبة لنا وكان سداً منيعاً في وجه أولئك، الذين أرادوا الانقضاض على إنسانيتنا وعلى روحانيتنا. وقد تحول هو وإبداعه إلى جزيرة نجاة في محيط من البغض والحقد، الذي راحت أمواجه تضرب بزماننا وبقيمنا. لذلك رحنا نلتقط الكلمة السحرية في شعره، كما يتمسك الغريق بقشة، لكي لا نغرق في لجة الأمواج العاتية والعدائية.

غالباً ما أفكر كيف،
إن الأرض بأكملها . بيتي العزيز،
وأينما وجدتْ معركة، نار أو رعد .
فإنما يحترق بيتي،
يحترق بيتي.

القرن العشرون، وليس غيره،
صار بدناً بالنسبة لي، صار قدراً.
تتحارب الأعوام فيما بينها...
أينما كان رعد، نار ومعركة.
نحترق، يا قلبي، وإياك سوية.

كما لو أنها اجتمعت في إبداعه عدة عناصر شعرية . الشعر الغنائي، الأدب الملحمي والتأملات الفلسفية حول الوقت وحول الذات. لقد أدهشت سعة تحسسه للعالم معاصريه، وسوف تدهش الأجيال القادمة. فقد رأى الفتى الجبلي، من قرية تسادا الأفارية الصغيرة، من هضابها الصخرية ذلك العالم الكبير، ا لذي أسكنه أشعاره. فمنذ أن كان طفلاً صغيراً وهو يتفاعل مع جميع الأحداث العالمية دون أن ينسى مطلقاً جذوره العميقة:

كما الحمل، وقد أضحى بين أنياب ذئب،
الآول(18)، محصوراً بين الجبال، ينظر للأسفل.
كما العش الهش في الصخور العالية
وقف بيتي معلقاً فوق الهاوية.
أنا ولدتُ لدا غستانية فقيرة
في أصعب عام من أعوام الجوع...

كان إيقاع قلبه يتناغم باستمرار مع إيقاع الكرة الأرضية، وهذا ما جعله عن حق شاعراً عالمياً بامتياز. لقد كان رسول، الذي تأثر في شبابه بتقاليد مايكوفسكي، يميل من ناحية ثانية كان يتمتع بالغنائية وبسعة الإطلاع، اللتين كانتا تميزان بوشكين. وقد تحولت البؤر الساخنة في العالم إلى نقاط مؤلمة في قصائده، وهذا لم يكن منحة الزمن، وإنما حاجة داخلية للشاعر الذي كان يحب تكرار كلمات الشاعر الألماني العظيم هاينيه، بان التصدع، الذي قسّم العالم، يمرّ عبر قلب الشاعر. لكن رسول لم يكن في يوم من الأيام شاعر المناسبات الرسمية، لأن اهتمامه بما كان يحدث في العالم لم يكن مصطنعاً، بل كان جزءاً لا يتجزأ من التفكير الجدي والعميق بشأن كل حدث بذاته شاء الظرف أن يكتب عنه.

يتميز الطيف الشعري عند رسول حمزاتوف بغنى لا نظير له. إذ خلف غنائيته الدافئة تختفي روح رقيقة وشفافة. لقد كان رسول طبيعياً بشكل دائم، كان صريحاً مع القارئ، الذي يأتمنه على كل معاناته العميقة. لم يكن حمزاتوف يحب التمثيل أبداً، بل كان دوماً كما هو بالفعل، وهذا الإخلاص كان يسحر بعفويته وبسلاسته. وفي الحقبة السوفييتية كان رسول حمزاتوف واحداً من أكثر الشعراء حضوراً، ومن أكثرهم أصالة، وكان يعتبر من العشرة الأوائل،

---

(18) الآول . كلمة أفارية تعني القرية الجبلية..

وربما حتى من الخمسة الأوائل. ففي تلك البلاد، حيث كانت توجد تراتبية صارمة للسلطة، استطاع الشاعر، الذي تربطه علاقة مباشرة مع هذه السلطة، أن يبقى هو ذاته وأن يقول ما لم يكن يُسمح لغيره أن يقوله ذلك أن حياته المكشوفة وحبه للقاء الأصدقاء حول المائدة كانا أمثولة على كل لسان. فقد كان التواصل مع الكثير من الناس ضرورة حتمية بالنسبة له. لقد كان شعاره في الحياة: "ولا يوم من دون كتابة ولا يوم من دونٍ تواصل مع الناس!". ولكنه مع ذلك كان قادراً على التركيز والعمل في أصعب الظروف.

كان رسول حمزاتوف، الذي أراد كثيرون أن يحولوه إلى شيوعي: أرثوذكسي"، يتعامل بسخرية مع مختلف الاجتماعات والمؤتمرات الحزبية. ولأنه إنسان حكيم، فقد كان يعرف أنه "لا يمكن للسوط أن يقطع رأس الفأس بضربة واحدة"، ولكنه كان يهزأ باستمرار من الحماس البيروقراطي لبعض الشعراء. لم يكن يقبلٍ أن يقاد وأن يتم ضبطه في الرتل. كان قادراً أن يتميز بغض النظر عنٍ أي نظام أو صف يوضع فيه. كان رسول هائلاً في كل شيء. في الشعر، في الصداقة وفي الحب.

على وقع النشيد الوطني
تمنح الأوسمة للجّمال هناك،
وأكاليل الغار تُعطى للثنائي
الذي لا ينفصم لأجل الوفاء المتبادل.
.....
سيصد مثل هكذا اتحاد
أية مصيبة أو هجوم للكوارث.
شعار جمهوريتي يقول:
"يا عشاق العالم اتحدوا!"

كان يشعر دائماً بالمسؤولية تجاه كلمته؛ وقد نما هذا الشعور بوجه خاص في الزمن المضطرب لروسيا. فقد كان إنساناً ثاقب النظر والملاحظة، ولم تكن توجد بالنسبة إليه أشياء تافهة في الحياة أو في الإبداع. كل ما هو موجود كان مادة لأشعاره. وباعتباره يميل إلى التحليل الذاتي، فقد كان يخشى أحياناً أن تكون قصائده غير مفهومة.

كان الشاعر قادراً على أن يشارك الكرةٍ الأرضية ككل آلامها، ودون أن ينسى أبداً مشاركة الآخرين كأفراد أحزانهم بغض النظر عن ألقابهم ومراتبهم. كان رسول ينظر إلى نفسه وإلى إبداعه نظرة واعية وواقعية. وكان يميل للتأني ويشعر بأخطائه، بينما تجده يفرح لنجاحه كالطفل. أما بيته، الذي ينسجم مع شخصيته، فقد كانت أبوابه مفتوحة للجميع:

لا في ساعة مبكرة، لا في ساعة متأخرة
لا تدقوا الباب باستئذان،
أصدقائي:
إن قلبي مفتوح لكم
كما هو بابي.

في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، عندما كان العالم يتعطش للكلمةٍ الشعرية، جاء شعر رسول حمزاتوف متفقاً ومنسجماً مع العصر. ففي تلك الأيام كان الناس يأتون إلى أمسياته الشعرية كما يذهبون اليوم لحضور مباراة بكرة القدم.

كانت الصالات الكبيرة وقصور الرياضة الضخمة، حيث كان رسول يقرأ أشعاره تكتظ بالناس، بحيث أنه لم تكن توجد "فسحة صغيرة لتفاحة"، كما يقال. وهذا بالطبع كان يعود للشعبية غير العادية للكلمة الشعرية عند رسول، التي كانت البلاد بحاجة إليها وكانت تنتظرها، والتي لم تكن مقررة من فوق.

كانت السلطة كريمة، وكان لديه الكثير الكثير من القراء في الاتحاد السوفييتي، الذين

كانوا وما زالوا يحبونه إلى اليوم. فقد كان خطيباً بارعاً وذكياً. بل إن إيماءات يديه كانت أعمق تعبيراً مما هو في خطابات آخرين كثر. وكان يتمتع بذاكرة رائعة حتى آخر أيامه. كان يحب التحدث، ولكنه كان يجيد الإصغاء أيضاً، فكان يثمّن عالياً الكلمة الصائبة عند الآخرين.

قل لي مَن هو صديقك، وسأقول لك مَن أنت.

أصدقاؤه كانوا مشاهير الكتاب والشعراء المبدعين: سيمونوف وتفاردوفسكي، كوليف وأيتماتوف، يفتوشينكو وروجديستفينسكي.. كتاب وشعراء لا يشبهون بعضهم البعض، كما يبدو، ونادراً ما يجتمعون سوية. إلا أنه جمعت بينهم المحبة لرسول حمزاتوف، لموهبته النادرة كشاعر وكإنسان. فقد كان رسول فناناً في حبك العلاقات والجمع بين الناس من مختلف المهن والأعمار. كان الناس، وبعد أن يتعارفوا مع بعضهم في بيته، يتحولون إلى أصدقاء. وكانت اللقاءات حول المائدة في منزله بمثابة طقس مصاحب لعمله الإبداعي وجزء من فلسفته الجبلية.

فكان يقرأ أثناءها قصائده الجديدة ويناقش خططه الإبداعية المستقبلية. لم يكن رسول حمزاتوف يفقد توازنه في أية ظروف، إذ كان يتمتع ببديهة عبقرية تسعفه في أصعب اللحظات. وكانت النكتة لديه، على الطريقة "الحمزاتوفية" بامتياز، بمثابة بطاقة الزيارة، التي يتقدم بها للآخرين. لم يكن يدع الآخرين يشعرون بالحرج لأنه، كصاحب نكتة، كان يقدّر الفطنة وسرعة البديهة بشكل جيد.

كان الناس من مختلف الأعمار يشعرون معه أنهم من أقرانه، والناس من مختلف القوميات - أنهم من أهله ومواطنيه. وعندما كان يقرأ أشعاره كان يمكن أن نتلمس فيها التوتر والتوهّج الداخلي. كان يحب الناس بصدق، الناس من مختلف النوعيات - المشهورين منهم والعاديين البسطاء. فقد كان يثيره كل شيء.

لقد كان رسول حمزاتوف أسطورة حية للشعر. كان شاعر دولة عظمى، وبهذا كان يفاخر، ولم يتخلَّ عن هذا اللقب أبداً. ولذلك فإن انهيار الدولة، التي عاش فيها و أبدع، انعكس بقوة على صحته. إذ كان يعاني ويتألم لكل ما يحدث في البلاد. ولأنه إنسان صادق ومنفتح، فقد عاش بصمت عدة سنوات دون أن يسافر نهائياً. كان يسعى دوماً لمواجهة الكراهية بالحب، خصوصاً في الأعوام الأخيرة.

لقد استقبل إعادة البناء (البريسترويكا) كأمر طال انتظاره، بفرح كالأطفال، لأنه كان قد تعب كثيراً من النفاق، الذي اضطر هو نفسه لأن يكون شريكاً فيه. لكن خاب أمله بما حدث لاحقاً، ولم تكن لديه أدنى رغبة لأن يشارك في ذلك الخداع وتلك الخلاعة. وعندما تشققت وتناثرت بلاده العظيمة، فقد ظلَّ ملتزماً الصمت ولم ينشد الأهازيج في مديح الإصلاحيين - الذين جلبوا الكوارث، وهذا ما لم يحظ برضا السلطة حينذاك، فتوقفوا عن طبع أعماله في موسكو، كما غيره من الشعراء الكبار، بالمناسبة. وقد عكس في قصائده الأخيرة لا خيبته هو وحسب، بل وخيبة كل البلاد:

البلاد العظيمة ممزقة،
والكذب يملأ الوقت والفضاء...
التفاهة منتشية بفضل الفوضى من جديد،
وقد ألبست نفسها تاج الرياء.
والإدعاء يشحذ منقاره الإمبراطوري،
وهو ينظر في مرآة عوجاء...
أيها "البين بين" - أنا لا أحبك،
وكلك لن أشرفك بعداوتي.

في التسعينيات من القرن الماضي أصاب الكثيرين ما يشبه الانهزام في المعتقد ككل، ولكن ذلك لم يحصل عند رسول، لأنه كان يدرك أنه ليس هناك من نظام اجتماعي خال من العيوب، علماً أن هذه هي غاية كل نظام. لقد كان رسول حكيماً، مدركاً لكل شيء، ولكنه كان يتعامل بإخلاص قلبي مع آلام وآفات زمانه. إذ إن الجميع غيروا قناعاتهم. أما هو فقد كان صعباً عليه أن يعترف بأخطائه وبضلاله. لكنه كان قاسياً وبلا هوادة تجاه ذاته في قصائده الأخيرة. وهذه القسوة تظهر حتى في عناوين البعض منها . "الحساب"، "المحاكمة"، "التوبة"، "الوصية"، "الوحدة".. الخ. كان يبحث باستمرار وكان يجد في ذاته دائماً من القوة ما يكفي للاعتراف بأخطائه. والإنسان صاحب الوجدان فقط يكون قادراً على إعلان التوبة الحقيقية، يكون قادراً لأن يشك، بينما الثقة الزائدة بالذات هي من صفات الثرثارين والصلف هو للبلهاء المغرورين. فالكثير من قصائده في السنوات الأخيرة من حياته هي أشبه بالصلوات. بل إن أشعاره كلها خلال مجمل حياته . عبارة عن بحث عن الرب، ولذلك ليس عبثاً أنه، وقد كان يعتبر نفسه ملحداً (برغم كل ما قدمه من خير للناس يومياً)، كان يأمل بمكان متواضع بين جهنم والجنة:

سوف يسأل: . وقد غابت الحقبة، كما الشهب،

فما هو الذنب الذي ارتكبته أنتَ بحقها؟
. فقط أنني عملت في السياسة أحياناً،
مع أني ولدتُ في الأرض شاعراً.

ولكن، وقبل أن تقرر المحكمة مصيري،
وبعد أن يلقي على حياتي نظرة ثاقبة،
سوف أسأل الله من كل قلبي
أن يجد لي مكاناً بين جهنم والجنة.

لقد كان الشعور الكبير بعدم الرضى عن ذاته بمثابة ترجيع لمجمل حياته الشعرية والإنسانية. كان رسول يشعر باقتراب الموت ولكنه أبى أن يستسلم لرحمته:

الموت لن يقترب مني.
فأنا إلى الربيع أنتمي،
طالما أنني أزرع الغلال.
أنا سوف يكفلني الربيع.
وأوراق الحديقة الوارفة.
ولسوف يبتعد الموت صاغراً...!
كلا، الموت لن يأتي لأجلي،
طالما أنا أبني بيتي
على الأرض العزيزة بنفسي.
فما أن يرى كيف يرتفع الجدار،
سينطلق الموت هارباً
إلى الغابة، التي تقع خلف الجبال...

كانت شجاعته تدهش الآخرين، وكان شغفه بالحياة (مهما كان الثمن!) يبعث لديهم الإعجاب. فمع أنه يعمل كثيراً، فقد قام بجرد الحساب باكراً وأدرك أنه لم يقل ما هو الأكثر أهمية، فراح يحاول التعويض عما فاته. لم تكن توجد لديه رومانسية ثورية، كما عند صديقه روبرت روجديستفينسكي، وكجبلي كان، منذ البداية، على مستوى الموروثات، أكثر حذراً وأبعد نظراً من الكثير من رفاقه. ولكنه كغيره من أبناء جيله، عانى في أشعاره الأولى من مرض الثوروية والوطنية الشبابية، وهذا ما لم يخفيه وما لم يخجل منه أبداً.

كان رسول يخاف من غياب الذاكرة عند الجيل البديل، الذي راح ينكر القسمة الأدبية والبحث الإبداعي لأمثاله. وهو كان يشعر بالضبط بهذه الفوضى القادمة، ولم يكن يخافها بقدر ما كان يحاول فهمها. لقد كان حكيماً جداً وعاقلاً جداً بالنسبة لذلك الزمن الرديء

المجنون. وباعتباره واحداً من أهم الممثلين المبدعين والموهوبين لحقبته، فإنه صار آخر فرسانها:

وحيداً تماماً، كما الجندي الباسل،
وقد نجا من بين كل المشاة بأعجوبة،
وراح يخرج من الحصار اعتباطاً،
وقع في مستنقع غير سالك.

وحيداً تماماً، كما الغرنوق الجريح،
وقد ابتعد في لحظة شؤم عن السرب...
حان له من زمن بعيد أن يطير نحو الجنوب،
لكن جناحيه المكسورين قد تعبا.

لقد راح رسول يبحث عن الله في تاريخ شعبه، في حاضره وفي مستقبله. وفي هذا التهتك الإيديولوجي، في المجابهة بين مختلف الديانات والمعتقدات، الأحزاب الصغيرة والكبيرة، فقد بقيت داغستان هي عقيدته الوحيدة. وأكثر ما كان يخشى في هذه الدنيا أن يفقد إيمانه ببلده داغستان:

بحزن أنظر إلى داغستاني،
فقد تلوّت كما لو من حرق،
لحدّ الألم لا أعرف الصديق،
إذ صارَ الكثيرُ فيه غريباً.

لقد كانت داغستان على مدى كل حياته الإبداعية الواعية أساس ديانته، كانت كلمة السر والجواب عليها لديه. إلا أن الأساس، الذي قامت عليه قيمه الروحية، قد انهار، فراح بانقباض واختلاج يتمسك بالجذور، التي غرست في جباله العزيزة الغالية. وجاءت أسئلة الشاعر المريرة للألفية الجديدة، التي راحت تتقدم كحتمية، لتبقى بلا جواب. لقد انطبعت الحقبة في إبداعه، كما ينطبع أثر الحدوة الحديدية في الحجر.

ولكن مَن قال إنّ الحقبة الأخرى ستكون أفضل؟

بسرعة تحرر رسول حمزاتوف من الأوهام، أسرع بكثير من بعض الشعراء . الستينيين: يفتوشينكو، روجديستفينسكي، فوزنيسينسكي، الذي بدؤوا بعده يتغنون بالمُثل الشيوعية ومن بعده خاب أملهم فيها. لكنه وقد خاب أمله، لم يكن يسخر من ضلالاته، لم يكن يشوهها ولم يلعن ماضيه، الذي أحبّه كما هو. ولذلك لم يكن عبثاً أن تكون الأبيات في قصيدة "احكم علي بقانون الحب" الأكثر معزّة عليه، لأن كل ما قام به إنما كان يقيسه بالحب فقط. بما في ذلك ضلالاته في سنوات الشباب. وهو لم يتحول إلى قاض وجلاد ضد ماضيه ولا حاضره، وإنما راح بين يدين نفسه فقط على سذاجته وأنه غالباً ما كان يسبح مع تيار الزمن:

كنتُ مختلفاً، كما كان الزمن مختلفاً .
كما الزاوية، حاداً، أملسَ،
كما الشكل البيضاوي...
ومع ذلك لم يطفئ العقلُ
البارد النارَ في قلبي أبداً.
ثم:
اعذرني، أيها الزمن المجنون،
لأنه كان ينقصني بعض العقل...
رؤوس أخرى كانت تفكر نيابة عني،
وتضغط أشعاري في مجلدات.
وقوة شيطانية خفية
كانت تقود أحياناً على الورق
يدي غير المدْركة،
وتُحرفُ القلمَ المستقيم.

كان رسول يكتب أحياناً باستهزاء، وأحياناً أخرى بمرارة، لكنه لم يكن يخفي أي شيء أبداً. لا، لم يطلب حمزاتوف لنفسه أية أحكاماً مخففة، لأنه كان يعرف أنه كشاعر هو مسؤول لا عن أخطائه وحسب بل وعن أخطاء أولئك،

الذين كان يثق بهم.

كانت قصائده الأخيرة ممتلئة بالألم، الذي لم يستطع تحمله. وقد تحولت صحوته إلى وداع طويل مع البلاد ككل، مع قرائه، مع زوجته فاتِمات، التي غادرت على حين غرة وبهذا تعرى عصب وحدته. لقد كان رسول حمزاتوف فارساً وفياً في الحب، وكان ينتمي كلية لفاتِمات. وبالرغم من ميله للعشق والمغامرات العاطفية، كما كان يمكن تخيله، فإنه في الحقيقة لم يكن يعشق سوى فاتِمات. كان مخلصاً لها ولذلك فقد عانى كثيراً من فقدانه المفاجئ لها:

وحبي مع طعنة متعبة
قد طار إلى الأبد،
اختفى وغاب في عمق المجرة،
كشهب سقط من السماء.

كان يبدو كما لو أن جميع أحاسيسه ازدادت حدّة. لم تكن موهبته الجبارة تخشى أيّ تكرار في المواضيع، لأنه كان يعرف . أن البصيرة بل وحتى التكرار لديه فريدان.

كان يشك في الكثير من أبياته. ولكن قصائده الأخيرة من حيث تأثيرها على القارئ (وهذا كان يلمسه من خلال تفاعل الناس في أمسياته) كانت تمتلك طاقة عاطفية هائلة لا نظير لها. فقدرته على الوعظ كانت آسرة وباعثة على اليأس. وغرانيقه الجديدة كانت تغصّ بالبكاء. كان يبدو في قصائده الأخيرة كما لو أنه يتحرر من كل ما هو زائد وغير لازم. فالأبيات فيها كما لو تتدفق من أعمق أعماق روحه.

لقد تصارع الأمل مع اليأس عنده في السنوات الأخيرة. إلا أن الشاعر لم يتشبث بالحياة، وإنما ببساطة لم يكن يرغب أن يفقدها كما المرأة المحبوبة، المعشوقة حتى الوله. وفي هذا كانت تكمن مأساة ما.

كان يتمنى دائماً أن يكتب القصيدة الرئيسية الأخيرة في حياته، وكان دوماً يظن أن هذه القصيدة سوف تكون الأخيرة. كان مهتماً بالقصائد الأخيرة للشعراء الذين أحبهم، لأنه كان يعتقد أن فيها يكمن وفيها مشفر ما هو الأكثر أهمية. وكان يقرأ أشعاره بطريقة رائعة، من دون تمثيل، فكانت تخرج من أعماق طبيعته الملتهبة، بحماس ولتصبح كالمشعل. وعلى العموم، هو نفسه كان دائماً بمثابة المشعل، الذي ينير الظلام.

إن منتقدي شعره غالباً يتهمونه بخيانة قناعاته ومبادئه. وهذا غير صحيح. ولكن رسول تغير بالتوازي مع الزمن، الذي بدّل موقفه من الحياة ومن الإبداع، غير أنه ظلّ أميناً لذاته في الأمور الرئيسية:

أوه، أيها الزمن . أنت كالريح...
كما تشاء تستبدل الشرق
بالغرب في لحظة.
لكن قرن (ي) مضى، وبرغم أنك قاس،
فإنك لن ترى خيانتي أبداً.

لم يكن رسول يشطب من إنتاجه الإبداعي أية صفحات، حتى لو كانت هذه الصفحات مسودة.

أما قصيدته "الغرانيق" فقد صارت واحدة من أعظم الأغاني في القرن العشرين.

هذه الأغنية تنحني أمام ذاكرة جميع الشهداء وتحذر البشرية من حروب جديدة. كما أن موضوع الواجب بلا مقابل في "غرانيقه" يبرز كذلك في قصائده الجديدة:

عندما سأغادركم في طريق طويلة
إلى ذلك المكان، حيث لا عودة منه،
فإن الغرانيق وهي تطير حزينة،
سوف تذكركم بي.

يتلعثم المرء وتتشنج الحنجرة وهي تقرأ هذه النبرات الموجعة للقلب. وإذا كان رسول ذاته

يشك أحياناً في إبداعه، فالآن لا يشك أحد فيه مطلقاً. فقد أدرك قبل غيره أكذوبة النظام السياسي، الذي شاء القدر أن يعيش فيه، إلا أنه وسط هذه الكذبة العامة كان يبحث عن جزر نجاته ـ الأب والأم، الحب والصداقة، العائلة والأولاد ـ التي مشى من خلالها إلى الحقيقة. فهو لم يحفظ ولم يدافع سوى عن القيم الأبدية، التي خاف أن يفقدها هي بالتحديد. كانت لديه موهبة تنبؤ مدهشة. وكان قد كتب، قبل مأساة بيسلان(19) بوقت طويل، قصيدة نبوية بحق تحت عنوان "احفظوا الأطفال":

هذا العالم، كما الجرح المفتوح في الصدر،
لن يعود ويندمل بعد الآن أبداً.
لكنني أؤكد، كما لو أنها صلاة المسير،
في كل لحظة: "احفظوا الأطفال!".

الجَميعَ، كلَّ مَن يؤدي الصلاة،
ورعايا الكنائس في كل مكان:
أرجو بشيء ـ "انسوا الشقاق،
احفظوا بيتكم وأطفالكم العزّل!"

من الأمراض، من الانتقام والحرب الرهيبة،
من الأفكار الطائشة التافهة.
وعلينا اليوم أن نرفع معاً في كل أنحاء
العالم نداءً واحداً: "احفظوا الأطفال!".

كان رسول يحب أن يتقاسم خططه وأفكاره الإبداعية، وكثيراً ما كان يطلب النصح دون أن يهتم لسن محدثه. فكان يثمِّن النصيحة الذكية، وأما الغباء فكان يهزأ منه بطيب خاطر.

هناك من اعتبره شاعراً رسمياً. لكنه لم يكن ينافق أبدا: لا عندما كتب عن ستالين في سنوات الحرب، ولا عندما صمت في زمن يلتسين... كان يؤمن بقدسية الوطن فقط بالوطن لا غير كان يثق، وعندما خاب أمله، فإنه غرق في التاريخ حتى رأسه وراح يؤلف حكايات وأساطير أفارية. لم يكن لا رومانسياً ولا مثالياً. وأما لقب شاعر البلاط، الذي حاولوا إلصاقه به، لم يكن ينسجم مع صورته. كان رسول يتقلب ويتحرك مع البلاد وهو يحاول أن يخمن طريقها، بالإضافة إلى أنه كان يعمل كثيراً. كان قد أصبح رسول حمزاتوف آخر ـ ذلك التراجيدي، الفيلسوف.

لقد استطاع أن يكتب الكثير بلغته الأم الأفارية إلا أن هذا الإرث لم يصبح في متناول الجمهور. وقد أراد من خلال كتاباته الحديثة أن يقول الكثير، وأن ينقل الكثير، وأن يعيد صياغة الكثير. لم تسنح له الفرصة. أعطاه الخالق شهراً واحداً فقط لكي يودع الدنيا، التي أحبها بقوة، ولأن يودع الأصدقاء والزملاء والعائلة، وموسكو حيث عاش أفضل سنواته. لم يكن رسول يضع نفسه في مواجهة المرحلة الجديدة، لكنه أيضاً لم يرغب في الانضمام إليها. لقد مشى في دربه الخاص، الذي كان وعرا إلى درجة لا تصدق. لم يتخلَّ عن أشعاره الباكرة، بل حاول ببساطة أن يعيد ترتيبها وتهذيبها وأن يعيد التفكير بها وبذاته، وبرؤيته إلى العالم في ذلك الوقت.

في بداية التسعينيات وجد حمزاتوف نفسه، كما الأدب بصورة عامة، على قارعة الطريق، من دون هبات وجوائز، براتب تقاعدي تافه. لهذا بالضبط انزوى وانطوى إلى نفسه. ولكنه مع ذلك كان يدافع بغيرة عن حقوق الكتّاب والأدباء. فقد كان على الدوام يعتبر أن الكتابة ـ هي علمُ الأمة وأن السلطة التي تتجاهل ذلك مصيرها الزوال:

كما لو بصوف ممشط، بالضباب

---

(19) المقصود هو حادثة المدرسة في مدينة بيسلان الروسية عام 2004 والتي ذهب ضحيتها عشرات التلاميذ الأطفال...

حُجب الأفق الشفاف.
حان وقت المشعوذين
واحتلَّ الأوتوستراد.
فما الذي ينتظرني خلف المنعطف،
ماذا ينتظر بلادي؟..
أيها الزمن، لقد أفلستَ أنتَ أيضاً،
ومن جديد أنت في الأسر قبل الأوان.

لقد كان رسول حمزاتوف مركز الكون الإبداعي في داغستان، حيث كان الجميع يتحدثون عنه وفي كل مكان. كانوا ينقلون عنه مقتطفات، يقرؤونه، وكانوا يمدحونه ويشتمونه، ولكنهم لم يكونوا غير مبالين به أبداً.

كم كان رسول حمزاتوف ضرورياً في هذه الحياة. من دونه صار العالم مختلفاً. لقد انكمش كالجلد المحبب (الشغران).

يرقد رسول حمزاتوف هناك، حيث كان يتمنى . عند سفح جبل تاركي . تاو، إلى جانب رفيقة دربه فاتِمات، وهو يرى المدينة بأكملها من هناك، المدينة التي أحب وكذلك البحر الذي تغنى به، كما بوشكين. ولن يعشوشب الدرب إليه وهو . كما من قبل، ليس وحيداً.

أدرك تحت سماء داغستان:
بينما أعبر آخر مضيق،
باكراً جئتُ كشاعر،
وكنبي . جدّ متأخر.

* * *

هذه ترجمة لبعض قصائد الشاعر:

(1)

داغستاني[20]

بعد أن زرت العديد من البلدان،
ورجعتُ إلى البيت تعباً من الطريق،
وقد انحنى فوقي، سألني داغستاني:
"أحيُّك البعيدُ أثار فيك الشوق؟"

صعدتُ إلى الجبل ومن ذلك العلو
أجبت داغستان، وقد تنهدتُ بعمق:
"لقد زرتُ مناطق كثيرة، لكنك
تظل الأحبّ في كل الدنيا.

ربما، أنا نادراً ما أقسم بالحب لك،
فلا الحب جديدُ، وليس جديداً أن نقسم،
أنا أحبُّ بصمت، لأنني أخاف:
أن تشحب الكلمة المُكررة مئات المرات.

وإذا ما راح كل واحد من أبنائك يقسم
بالحب لك، وهو يصرخ، كما المبشّر،
فسوف تملُّ قِممُك الصخرية
أن تسمع وأن تجيب بعيداً بالصدى.

حين كنت غارقاً في الدموع والدماء،
سار أبناؤك إلى الموت، مع أقل كلام،
وصارت أغنية الخنجر الأليمة.
هي صوت القسم لحب الأبناء.

ثم بعد، حين خفت المعارك،
راح أبناؤك، يا داغستاني،
صامتين يقسمون بالحب لك
بضربات المطرقة وبالمنجل الرنان.

[20] داغستاني . هي الترجمة الحرفية لعنوان هذه القصيدة.. ولقد استخدم رسول حمزاتوف نفس الكلمات كعنوان لكتابة النثري الرئيسي "my dagestan = moi dagestan".. والذي سبق وترجمه الأديب الراحل عبد المعين الملوحي بالاشتراك مع الأديب والمرتجم الرائع الأستاذ يوسف حلاق إلى العربية تحت عنوان "داغستاني بلدي". وقد ارتأيت أن أترك العنوان كما أراده الشاعر بحرفيته وذلك للإشارة إلى التماهي بين "أنا" الشاعر الكبير وبين بلاده داغستان.. في زمن لم يكن يحق لأحد أن يمتلك شيئاً فكل شيء للسلطة بما في ذلك الوطن! د. استنبولي.

لقد علّمتني كما الجميع خلال قرون
أن نعمل وأن نعيش بلا ضجيج، لكن بشجاعة،
علّمتنا أنّ الكلمة أهم من الحصان،
وأن الجبليين لا يسرجون خيولهم من دون حاجة.

مع ذلك، وقد عدتُ إليك من عواصم
بعيدة، غريبة، ثرثارة وكاذبة،
يصعب عليّ الصمتُ، وأنا أسمع صوت
جداولك الغنّاءة وجبالك الشامخة.

(2)

أحبك، يا شعبي الصغير
تُحسنُ لقاء الحزن بصرامة،
من دون دموع، بلا حيرة،
وتجيد أنتَ السعادة
من دون أن تتباهى.

أليست أغانيك هي التي تشبه
طيران النسر البطيء،
والرقصات.
مع الفارس، الذي يطير
حصانه، وقد نسي اللجام.

لم يبهت طبعك الأبيّ،
والعبرة في كلامك تعيش.
أوه، كم أحبك بقلب جبلي
أنتَ، يا شعبي الصغير!

في زحمة الجبال، حيث
من الضباب مجدول قيد غليظ.
قلبك دائماً مفتوح،
وواسع دوماً كما السهل.

القطارات ترعد عند قدميك،
ومن على كتفك تُقلع طائرة.
أحبك، كابن دولة جبارة،
أنتَ، يا شعبي الصغير!

* * *

(3)

إذا كان ألف رجل في العالم
إذا كان ألف رجل في العالم
مستعدين لأن يتقدموا لخطبتك،
فاعلمي، أنه بين هؤلاء الألف رجل
أكون أنا ـ رسول حمزاتوف.

وإذا ما أغُرِمَ بك منذ زمن بعيد
مائة رجل دماؤهم تجري كالهدير،
فليسٍ بالغريب أن تكتشفي بينهم
جبلياً اسمه رسول.

وإذا ما أغرم بك عشرة
رجال حقيقيين،
دون أن يخفوا نيرانهم،
فمن بينهم، وهو يهلل ويجزع،
سأكون أنا أيضاً ـ رسول حمزاتوف.

وإذا جُنَّ بك واحد فقط،
يا مَن لا تهوى الوعود،
فاعلمي، أنه جبليٌّ
من قمم الضباب باسم رسول.

وإذا لم يغرم بك أحد
وحزنتِ أكثر من أمسيات الغروب،
فاعلمي أنه في السفح البازلتي
للجبال قد دُفِن رسول حمزاتوف.

218

هوامش

تشيخوف
الضفة الأخرى

بقلم اليزافيتا فين
ت: حصة المنيف

"لا تتضح القوة الشعرية في مسرحيات تشيخوف بجلاء لدى قراءتها الأولى. فبعد أن تنتهي من قراءتها تقول لنفسك: "جيدة، ولكن ليس فيها شيء مميّز. ليس فيها ما يدير الرأس إعجاباً. كل ما فيها حسن، مألوف وصادق ولكن لا جديد".

هذا ما يقوله أبو المسرح الروسي الحديث قسطنطين ستانيسلا فسكي (1863 . 1938) ومؤسس مسرح موسكو للفن والذي قدمت على خشبته مسرحيات تشيخوف في أواخر حياته القصيرة، ولاقت منذ ذلك الوقت نجاحاً كبيراً . ويتابع ستانيسلافسكي كلامه في كتابه "حياتي في الفن" قائلاً:

"لا بل عن القراءة الأولى كثيراً ما تكون مخيبة للآمال. تشعر بأنك غير قادر على إبداء رأي محدد فيها. الحبكة؟ الموضوع؟ يمكن إيجازهما بكلمات قليلة. الأدوار التي سيلعبها الممثلون؟ العديد منها حسن غير أن أياً منها لا يتدبر دوافع كافية لتمثيلها لدى الممثل الطموح.

"إلا أنك ما أن تستعيد بعض العبارات والمشاهد في ذهنك حتى تشعر بأنك تود أن تمعن الفكر وتطيل التأمل فيها. تسترجع مشاهد وعبارات أخرى، بل مجمل المسرحية فتحسّ بالرغبة في قراءتها من جديد، وحينذاك تدرك مدى العمق الذي يختفي تحت السطح".

ويضيف ستانيسلافسكي في تحليله لمسرحيات تشيخوف قائلاً: "تشيخوف معين لا ينضب. فعلى الرغم من أنه يصوّر في مسرحياته ظاهرياً أمور الحياة العادية إلا أنه لا يتناول في الحقيقة الأمور العابرة أو المحدودة دائماً، بل تلك التي تتعلق بالإنسان أينما كان. فالإنسان في الواقع هو الفكرة الروحية المهيمنة التي تتكرر في كل مسرحياته.

"كما أن مسرحياته تضج بالحدث، لا في تطورها الخارجي بل في تطورها الداخلي، إذ يختفي في ثنايا السكون المتناهي لدى شخصياته نشاط داخلي محموم معقد.

وكما يصعب تحديد التأثير الفني لمسرحيات تشيخوف يصعب كذلك وصفها وشرحها. وتحديد موقعها الخاص ضمن مدارس الدراما المسرحية هو أمر ليس بالسهل أيضاً. وفي ذلك يقول ستانيسلافسكي:.

"الوقع الدرامي لأعماله شديد التنوع، وربما كان ينبع من اللاوعي في كثير من الأحيان. فهو انطباعي في آن، ورمزي في آن آخر، وهو واقعي حين تستدعي الضرورة بل يقارب أسلوبه الأسلوب الطبيعي في بعض الأحيان. والعين التي لا ترى إلا نصف الحقيقة هي وحدها التي تظن أن تشيخوف يرسم باستخفاف الخطوط الخارجية للحبكة، وبأن همّه هو تصوير المعيشة اليومية والتفاصيل الدقيقة للحياة العادية، إنه يفعل ذلك دونما شك ولكنه إنما يستخدمه كمجرد صورة معاكسة هدفها إبراز المثل الأعلى الذي يبقى حاضراً في ذهنه، وهو المثل الأعلى الذي يطمح له ويتحرق على الدوام لتحقيقه".

ويتابع ستانيسلافسكي قائلاً: "لقد أظهر تشيخوف بأعماله الدرامية قدرة مماثلة على تصوير كل من الحقيقة الداخلية والخارجية سواء بسواء. وبقدرة وكفاءة الفنان الحقيقي يعرف تشيخوف كيف يهشم كلاً من الزيف الداخلي والخارجي للعرض المسرحي التقليدي بتقديم الحقيقة الصادقة بهيئة جميلة فنياً وجوهرية وصادقة حقاً، وهو يبحث عن هذه الحقيقة في أكثر الأجواء حميمية وعمقاً وفي أشد الزوايا غموضاً في القلب البشري. هذه الحقيقة تحرّك مشاعرنا نظراً لأنها تأتي على نحو غير متوقع وبحكم علاقتها الغامضة بماضينا الذي نسيناه، وبحدسها المسبق غير القابل للتفسير لما سيأتي به المستقبل كما تتعلق بذلك المنطق الخاص للتجربة الحياتية التي يحاربها المنطق السليم بحيث تبدو وكأنها تهزأ ببني البشر وتمارس معهم حيلاً خبيثة، وتتركهم مشدوهين حائرين حيناً، وتثير ضحكتهم حيناً آخر."

ويمضي ستانيسلافسكي في تحليله لمسرح تشيخوف فيقول: "كل من يحاول أن "يمثل" أو "يتظاهر" حين يؤدي دوراً في مسرحياته إنما يرتكب غلطة تثير الأسى. على المرء أن يصبح جزءاً من مسرحياته، أن يعيشها، أن يدخل بكل كيانه فيها ويتتبع الشرايين الدفينة العميقة

التي تتدفق العواطف عبرها، تماماً كما يتدفق الدم من القلب.

"هذه الأجواء والعواطف الدقيقة التي يعبر عنها تشيخوف بأعماله الفنية مشبعة بتلك الشاعرية التي لا تموت في الحياة الروسية. إنها بالنسبة لنا أجواءٍ مألوفة وغالية على نفوسنا بحيث تملك سحراً يأخذ بألبابنا ويعقد ألسنتنا، ولهذا السبب فإننا نقع تحت تأثير سحرها الذي يدير الرؤوس على الفور".

انتهى كلام ستانيسلافسكي.

والواقع أن أجواء تشيخوفٍ وشخصياته وأساليبه الدرامية تتخذ طابعاً روسياً عميق الغور بحيث أن الروسي يستغرب أشد الاستغراب الاهتمام والإعجاب اللذين تثيرهما مسرحيات تشيخوف في إنكلترا مثلاً في القرن العشرين. وهو يتساءل: كيف يمكن للإنجليز أن يستمتعوا بعمل لا يمتّ بأدنى صلة لذوقهم التقليدي في الفن الدرامي؟

قد يكمن التفسير في السمات الفردية الشخصية للمثقف الإنجليزي المعاصر مثلاً، وفي المزاج الاجتماعي المتشابه السائد في حقبتين من الزمن، وهما الفترة التي كتب فيها تشيخوف مسرحياته، وتلك الفترة من التاريخ الإنجليزي فيما بين الحربين العالميتين والفترة التي تلتها.

فقد سادت في روسيا في الفترة بين عامي (1880 ـ 1900)، وهي الفترة التي كتب خلالها تشيخوف مسرحياته الطويلة، سادت فيها حالة نفسية نجمت عن إخفاق إصلاحات للقيصر إلكسندر الثاني في إحداث تغييرات بعيدة الأثر، سواء بالنسبة إلى السواد الأعظم من أبناء الشعب الروسي أو للطبقة الحاكمة في البلاد.

يضاف إلى ذلك أن معظم هذه الإصلاحات غدت عقيمة وعديمة الجدوى على يده وعلى يد خلفه. كما مرت روسيا بفترة ردود فعل وتراجع، حتى من الناحية الاقتصادية يضاف إلى ذلك أن روسيا كانت تمر بفترة ولادة جزئية لطبقة البروليتاريا حيث كان الفلاحون المعوزون يساقون من أراضيهم إلى المعامل التي أنشئت حديثاً.

الأجواء المتشابهة تنتج أجواء ومخلوقات متشابهة، فلا عجب إذن أن تتواجدٍ مشاعر متشابهة بين الروس وبين الإنجليز مثلاً في القرن العشرين، خاصة في بداياته حين كان شعور بخيبة الأمل والإحباط يسيطر على الإنجليز وعلى هذا الأساس سكنتهما ـ أي الروس والإنجليز ـ عواطفٍ وأفكار متشابهة. وقد يكون الروس أكثر استعداداً للتعبير عن أنفسهم وعما في دواخلهم بالمقارنة مع الإنجليز الذين يغبطون الروس في دخيلتهم لأن هؤلاء لا يتورعون عن الكشف عما يعتمل في نفوسهم من مشاعر. وأي شخص حساس إنما يشعر بأن هذا النوع من الأدب إنما يعبر عمّا في داخله من هموم وإحباطات حين يشهد مسرحيات تشيخوف تمثل أمامه على المسرح.

مسرحيات تشيخوف التي كتبها في مرحلة نضجه تعبر عن جو الإحباط الروحي هذا، وعن الشعور بالعجز أمام الظروف المجهولة اللامرئية الساحقة لتلك القوى، كما تعكس تلك المسرحيات إدراك هؤلاء الناس لتفاهة حياتهم الشخصية. أبطال هذه المسرحيات يتصرفون ويتحدثون وكأنهم ضلّوا طريقهم وفقدوا الثقة بأنفسهم وبمستقبلهم. غير أنهم يحاولون إقناع أنفسهم بأنه ما زالت لهم أهميتهم، وإن على نحو غير مباشر وعام بعض الشيء، وأن أبناءهم أو أحفادهم على أقل تقدير، سيستفيدون بطريقة ما من آلامهم وتضحياتهم وستحقق لهم السعادة في مقبل أيامهم.

شأن مسرحياته التي تبدو لدى قراءتها

الأولى وكأنها خالية من السمات الدرامية فإن قصة حياة تشيخوف تبدو لأول وهلة وكأنها قصة حياة عادية. غير أن خلفية حياته كما وصفها فيما بعد هي خلفية كئيبة تصل إلى حد القذارة. وربما نبع عن هذا الانطباع تلك المقت الشديد للحياة البيتية الرتيبة للطبقة البورجوازية الرثة التي يعالجها تشيخوف في قصصه وما تعبر عنها شخصيات مسرحياته في كثير من الأحيان. ففي مسرحية "الشقيقات الثلاث" يقولٍ "اندريه بروزوروق" الناس هنا لا يفعلون شيئاً سوى الأكل والشرب والنوم. ولإدخال بعض التنوع على حياتهم وليتجنبوا إصابتهم بالغباء المطبق الناجم عن الملل فإنهم ينغمسون في النميمة المقرفة، وفي احتساء الفودكا، وفي لعب القمار، ورفع الدعاوى القانونية. الزوجات يخدعن أزواجهن والأزواج يكذبون على زوجاتهم ويتظاهرون بأنهم لا يرون شيئاً ولا يسمعون شيئاً. كل هذه السوقية والقذارة والتفاهة تسحق الأطفال وتخمد أي جذوةٍ قد تكون لديهم. وبذا فهم يتحولون هم أيضاً إلى مخلوقاتٍ بائسة، نصف ميتة يماثل أحدهم الآخر تماماً ويصبحون نسخاً مكررة عن آبائهم وأمهاتهم".

لقد قال أحد الكتاب الروس يوماً إن هنالك نمطين متعاكسين من الشخصية الروسية: إحداهما مرحة، لا مبالية، شديدة الثقة بالنفس، متفاخرة، شخصية تتعامل مع البحر وكأنه لا يتجاوز في عمقه مستوى الركبتين كما يقول المثل الروسي. "أما النمط الآخر للشخصية الروسية فهي الهادئة، غير المدّعية، حية الضمير. شخصيةٌ تتسم بالتواضع قبل كل شيء، تمقت غريزياً كل أنماط التفاخر والتبجح والإعلان عن النفس. هذه السمات موزعة في جميع طبقات المجتمع الروسي مهما كانت أوضاعها الاجتماعية أو الاقتصادية. جمع تشيخوف فيما يبدو بين مرح النمط الأول وكل صفات النمط الثاني، بل إن الطريقة التي يتحدث بها عن نفسه قد توحي بأنه ربما كان يعاني من شعور بالنقص.

على الرغم من أن السنوات التي قضاها تشيخوف في دراسته الجامعية، كانت حافلة بالحماس الثوري المشتعل غير أن كتاباته لا تتضمن إشارات تدل على مشاركة تشيخوف في هذه النشاطات. غير أن الكثير من النقد الاجتماعي الذي تلمح إليه كتاباته قد يعتبر بمثابة اتهام للنظام السياسي الذي كان قائماً في روسيا آنذاك.

وهو لا ينصب نفسه مدافعاً ولا متهماً لأية طبقة من طبقات المجتمع الروسي. فهو يكشف في "بستان الكرز" عجز شخصيات طبقة النبلاء مثل بطلتها رافنسكايا وكذلك غاييف وغيرهما، وغرابة أطوارهم وطفولتهم. ولكنه لا يبدي موضوعية أقل في تجسيد شخصية الطبيب الشاب الذي ينتمي للطبقة الوسطى الدنيا في مسرحية "إيفانوف" في محاولته تزكية نفسه والتأكيد على اقتناعه بأنه أصلح من غيره على الرغم مما يضمره من حسد وكراهية لطبائع وسلوك المراتب الأعلى من الطبقة الوسطى.

بدأ تشيخوف يجرب حظه في كتابة المسرحيات منذ أن كان طالباً في المدرسة، وكانت مسرحيته الأولى تحمل عنوان "اليتيم" والتي كتبها في عام (1877) حين كان في السابعة عشرة من عمره. إلا أن شقيقه إلكسندر وصم المسرحية بأنها "مصطنعة كلياً"، علماً بأن هذه المسرحية لم تنشر قط في هيئتها الأصلية. لذا لم يتجرأ تشيخوف على الكتابة للمسرح ثانية إلا بعد مرور ثماني سنوات، وكانت محاولته هذه هي عبارة عن إعادة كتابة لقصته القصيرة

"الخريف" حيث كتبها في مسرحية من فصل واحد تحت عنوان "على الطريق الرئيسي". غير أن هذه المسرحية أيضاً، "شأن اليتيم"، لم يكتب لها أن تنشر أو تمثل على خشبة المسرح "أثناء حياة تشيخوف.

أخذ تشيخوف خلال الفترة الممتدة بين عامي 1887 و1900 يصرف المزيد من الوقت في كتابة المسرحيات، علماً بأن مسرحياته في تلك الفترة تندرج ضمن مجموعتين: المسرحيات الخمس الساخرة التي تتكون كل منها من فصل واحد والتي أطلق عليها تشيخوف مسمّى "تمثيليات ترفيهية منوعة" والمسرحيتين الطويلتين الجادتين اللتين تتألف كل منهما من أربعة فصول وهما "إيفانوف" و"شيطان الغابة".

أول التمثيليات الترفيهية كانت تحمل مسمّى "أغنية البجعة"، وهي مقتبسة أيضاً عن قصة قصيرة سبق له أن كتبها. والتمثيلية عبارة عن مشهد قصير جداً تفاخر تشيخوف بأنه كتبه في غضون ساعة وخمس دقائق. وهي تمثل ما يتذكره ممثل ساخر عجوز ينام في المسرح بعد حفلة سكر ثم ما يلبث أن يستيقظ وقد غمره شعور عاطفي بالإشفاق على الذات. أما التمثيليات الأربع الأخرى فهي ساخرة أيضاً وتشمل: "الدب" و"الخطيئة" و"شهيد رغماً عنه" و"حفل زواج". يضاف إلى ذلك مسرحية من تحمل عنوان "اليوبيل السنوي" والتي كتبها عام 1891.

كان من دأب تشيخوف أن يتحدث دائماً عن كتاباته بلهجة تعبّر عن الاعتذار والتقليل من شأن نفسه، وتجدر الإشارة إلى أنه بدأ الكتابة أصلاً ليزيد من دخل عائلته الضئيل. وكانت أقاصيصه الهازلة الأولى عبارة عن مشاهد قصيرة كتبت على عجل. وهذا يصح أيضاً بالنسبة لمسرحياته ذات الفصل الواحد. ولقد كتب عن تمثيلية "الدب" مثلاً يقول: "لقد تمكنت من كتابة تمثيلية سخيفة تلقى، بحكم كونها سخيفة، نجاحاً مدهشاً. كما وصف "الخطبة" بأنها تمثيلية قصيرة جرباء كتبها بتعجل لتمثل في الأرياف".

غير أنه، كما يحدث في الكثير من الأحيان، كان الجمهور متحمساً للعمل الذي ينظر إليه المؤلف نفسه باحتقار. فقد ضحك الجمهور حين رأى "الدب" وهي تمثل أمامه على خشبة المسرح بحيث وصفهم تشيخوف الذي حضر العرض بأنهم ارتفعوا إلى السماء السابعة باستمتاعهم بها".

كما أن والده الذي كان يتصف بالقسوة الشديدة فيما كان يوجهه من نقد خلال طفولة أنطون عاد من إحدى العروض التي قدمت للمسرحية وهو يمتلئ إعجاباً بحيث قال لابنه: "ما هذا الشيء الرائع الذي كتبته يا أنطون". كما أثبتت هذه التمثيليات نجاحاً من الناحية المالية بحيث أنه كتب لصديقه "بليشييف" في عام 1889، والذي كان من أعوامه العجاف، كتب له يقول: "إنني أعيش على إحسان "دبّي".

مهما كان رأيه في تلك الأعمال المسرحية في ذلك الحين فقد تعلّم تشيخوف الكثير من خلال كتابتها فيما يتعلق بالأساليب الدرامية وذلك حين بدأ يكتب مسرحيات طويلة كاملة.

بدأ مسرحيته الأولى ذات الأربعة فصول "إيفانوف" باقتراع من "مورتس" صاحب أحد مسارح موسكو حيث توقع منه أن يكتب مسرحية كوميدية تثير الضحك الشديد. كتبها تشيخوف خلال عشرة أيام وكان يأمل أن يدفع له لقاءها "ألف روبل" (حوالي مائتي جنيه استرليني حينذاك). وقد مثلت المسرحية لأول مرة على مسرح قورش عام 1883.

لدى كتابته مسرحية إيفانوف كان

تشيخوف يتبنى أفكاراً محددة واضحة حول "الشكل الذي يجب أن يتخذه من الدراما. إذ كان يقول لأصدقائه بأن على المسرح أن يعرض الحياة والناس كما هم وليس كما يمكن لهم أن يظهروا إذا هم مشوا وهم يعتلون قوائم خشبية تزيدهم طولاً وارتفاعاً. فليكن ما نراه يحدث على المسرح بنفس تعقيد، وإن بنفس البساطة ما يحدث في الحياة. فإذا كان الناس يتناولون طعامهم على المائدة فإنهم إنما يتناولون طعامهم، ولكن سعادتهم إنما تخلق في نفس الوقت أو تتهشم حياتهم في ذلك الحين".

لم يعد تشيخوف يبدي عدم الاكتراث بالطريقة التي تعرض بها مسرحياته أمام الجمهور. إذا كان يريد لإيفانوف أن تعرض طبقاً لما يحمله من آراء وأفكار. غير أنه كان يجد صعوبات جمّة تصل إلى درجة الاستحالة في توصيل أفكاره إلى الممثلين. ولقد كتب لأخيه إلكسندر يقول: الممثلون لا يفهمون، وينطقون بكلام لا معنى له ولا يمثلون الأدوار التي يتوجب عليهم أن يمثلوها". ولم يخفف من ألمه على ما يحدث إلا لجوؤه لروح المرح والدعابة إزاء ذلك. ووصفه لليلة العرض الأولى لمسرحية إيفانوف في رسالة أرسلها لأخيه إلكسندر يبدو وكأنه مقتطف من إحدى قصصه القصيرة فهو يقول: "سأصف لك ما حدث أولاً بأول. المشهد الأول: أنا خلف الكواليس في "لوج" صغير كأنه زنزانة سجين. عائلتي ترتجف هلعاً في "لوج" عند حافة شرفة المسرح. وعلى عكس كل ما هو متوقع فإنني أتصرف بمنتهى البرود ولا ينتابني أي انفعال. الممثلون منفعلون ومتوترون ويرسموّن علامة الصليب. ترتفع الستارة، يدخل الممثل الأول وتقدم له على الفور باقة من الزهور. وبما أنه لا يحفظ دوره فلست أستطيع أن أتعرف على كلماته الأولى على أنها هي ما كتبت. كسيلوفسكي الذي كنت أعلّق عليه جلَّ آمالي لا يتلفظ بعبارة واحدة بصورة صحيحة، ولا عبارة واحدة على الإطلاق، بل يرتجل عبارات من ابتكاره. ولكن، وعلى الرغم من كل ذلك ومن أخطاء المنتج فإن الفصل الأول يلقى نجاحاً عظيماً ويصفق الجمهور للممثلين للعودة إلى الخشبة من جديد.

الفصل الثاني: جمهور من الناس على المسرح زوار، الممثلون لا يحفظون أدوارهم ويفسدون المشهد ويتفوهون بكلام فارغ. كل كلمة تذبحني وكأنها سكين تنغرس في ظهري. ولكن، يا إلهي، الفصل يلقي نجاحاً ويستدعي الممثلون إلى الخشبة ثانية وأستدعي إلى الخشبة مرتين أيضاً لأتلقى التهاني على هذا النجاح".

ولكن الرسالة تختتم بنبرة خيبة أمل: "أشعر على وجه الإجمال بالإرهاق والغيظ، بل وبالاشمئزاز على الرغم من النجاح المؤكد الذي حققته المسرحية". ولكن هذا الانفعال الذي رافق عرض إيفانوف ما لبث أن خبا وظل تشيخوف يعاني من مشاعر مختلطة وصلت به إلى درجة أنه تمنى لو أنه لم يكتب تلك المسرحية قط.

لم يكن تشيخوف كاتباً يميل إلى الرضا عن نفسه كما أسلفنا . بل إن الشكوك بمقدرته كانت تقلقه باستمرار. وما أن كان يشهد مسرحية له تمثل على خشبة المسرح حتى يحسّ بضرورة إجراء تغييرات عليها بحيث أن النسخة النهائية لإيفانوف تختلف اختلافاً كلياً عن تلك التي مثلت على مسرح قورشي. وما لبثت المسرحية أن حصلت على الموافقة على إنتاجها في مسرح الكسندرانسكي في بطرسبرج حيث تم عرضها الأول هناك في (31) كانون الثاني/يناير 1889. وكان هذا نجاحاً لا يستهان به بالنسبة لتشيخوف. فقد امتدح النقاد المسرحية في الصحافة وكتبوا عنها على نطاق واسع وأخذ

الكاتب يشعر بأن جهوده لم تذهب كلها أدراج الرياح.

غير أن النجاح الذي لاقته "إيفانوف" لدى الجمهور والنقاد في ذلك الحين إنما كان يعود لسمات في المسرحية كان من شأن تشيخوف نفسه أن يتمرد عليها ويتخلى عنها بعد ذلك بفترة وجيزة لصالح تقنية مسرحية جديدة. ففي عام 1889 كان يكتب في الواقع مسرحية أخرى تحمل عنوان "شيطان الغابة" وهي مسرحية تتخّلى عن معظم الأدوات المسرحية التي ظلت سائدة حتى ذلك الحين. وفي شهر كانون الأول/ديسمبر من ذلك العام كانت "شيطان الغابة" جاهزة للعرض وعرضت بالفعل على أحد مسارح موسكو. غير أن الفشل كان نصيبها. وقد اتهم النقاد تشيخوف بأنه نقل إلى المسرح شريحة من الحياة لا يمكن وصفها بأنها أصيلة أو تثير الاهتمام سحب تشيخوف المسرحية ورفض السماح بنشرها أو عرضها إلى أن برزت إلى حيز الوجود من جديد بعد أن أجرى عليها تغييرات جذرية حين حملت عنواناً جديداً هو "الخال فانيا".

مرت خمس سنوات بعد ذلك قام خلالها تشيخوف برحلته إلى جزيرة ساخالين حيث عاش مع السجناء هناك ووصف الدرك المريع الذي وصلت إليه حياتهم. كما تجول في أوربا الغربية وإلى أن أقدم بعد تلك المدة على كتابة مسرحيته التالية "طائر النورس" وذلك في عام 1895. غير أن النقد الذاتي والشكوك ظلا يلازمانه ويقلقانه كالعادة. وهو يصف المسرحية في رسالة له لصديقه سيفورين بأنها "ملهاة" فيها أدوار لثلاث نساء وستة رجال، وهي تتكون من أربعة فصول وتضم مشهداً طبيعياً (منظر بحيرة) والكثير من الحديث عن الأدب وخمسة أطنان من الحب".

وحين أنهى المسرحية بعد شهر واحد كتب لسيفورين يقول: "حسنا، لقد أنهيت المسرحية. بدأتها بنغمة قوية وأنهيتها بنغمة رقيقة جداً، وخافتة وهو ما يتناقض مع قوانين فن الدراما. وبدت في النهاية وكأنها قصة، وأنا غير راضٍ أكثر مما أنا راضٍ عنها. وحين أعيد قراءة عملي الوليد هذا أزداد قناعة أكثر فأكثر بأنني لم أخلق لأكون كاتباً مسرحياً.

تجدر الإشارة إلى أن آراءه ومشاعره حول "قوانين فن الدراما" التي كانت سائدة في وقته وجدت بعض التعبير عنها على لسان أحد أبطال مسرحية "طائر النورس" وهو كاتب مسرحي ناشئ أطلق عليه في المسرحية اسم "تريبلوي" إذ يقول لعمّه سورين: "المسرح غارق في مستنقع آسن في الوقت الحاضر في اعتقادي إذ يسوده التعصب والتمسك بالأعراف التقليدية. وحين أرى أولئك الناس الموهوبين العظام، هؤلاء القسس المنافحين عن الفن المقدس وهم يصورون الطريقة التي يتناول الناس بها طعامهم وشرابهم، ويمارسون الحب، ويمشون، ويرتدون ثيابهم. وحين أسمعهم وهم يحاولون أن يعتصروا حكمة أخلاقية من كل جملة مهما كانت مكررة، ومن كل مشهد مهما كان فارغاً، وحين تقدم لي هذه المشاهد البالية المكررة آلاف المرات لتعرض أمامي مرة بعد مرة فإنني لا أجد لديّ إلا الرغبة في الهرب والابتعاد:... ثم يقول: "إننا نحتاج لأشكال جديدة وإلا فلا داعي لأية أعمال على الإطلاق".

وبموضوعية قد تبدو غريبة، وبقدرة على السخرية من النفس ليست مستغربة منه يقدم لنا تشيخوف في نفس الفصل من طائر النورس مثلاً على هذا الفن الجديد وذلك في المشهد المتفاخر الذي يصل إلى درجة "المسخرة" والذي يبدأ به تبريبيلوف مسرحيته، إذ تظهر البطلة

"نينا" على المسرح وتبادر الجمهور بالكلمات التالية: "الرجال، الأسود، النسور، طيور الحجل، الغزلان، الوز، العناكب، الأسماك الصامتة التي تسبح في الأعماق". غير أن الجمهور لم يفهم حقيقة ما يرمي إليه تشيخوف في العرض الأول لمسرحية طائر النورس إذ لم يدركوا الطبيعة الساخرة للمشهد بل ظنوه مشهداً جدياً مقصوداً من تشيخوف، وعبروا عن استيائهم دونما تحفظ.

كان عرض المسرحية الأول في مسرح الكسندرينسكلي في بطرسبرج في شهر تشرين الأول/أكتوبر 1896. حضر تشيخوف الجزء الأكبر من "بروفات" المسرحية محاولاً إيضاح أفكاره للممثلين مؤكداً بأن كل شيء يجب أن يكون بسيطاً، في غاية البساطة، وأن الأمر الأساسي هو عدم اللجوء إلى الأسلوب المسرحي المصطنع. ولكن هذه الآراء لم تكن تلقى استجابة كبيرة من الممثلين الذين ينتمون للمدارس القديمة. وفي رسالة كتبها تشيخوف لشقيقته ماريا يقول: "طائر النورس ما تزال تتعثر حتى الآن".

بدأت المشكلة منذ اللحظات الأولى لعرض المسرحية حيث قوبل المونولج سالف الذكر الذي تؤديه نينا بصرخات الاستياء والقهقهة الهازئة. وبتقدم العرض ازداد الهرج والمرج وعلا الضحك والصراخ والتصفير بحيث أخذ الممثلون يشعرون بأنهم لا يكادون يسمعون أصواتهم. ولكن تشيخوف لم يشهد ذلك إذ غادر المسرح بعد الفصل الثالث. وليتغلب على الألم الذي كان يعتصر دماغه أخذ يجوب شوارع بطرسبرج حتى الساعة الثانية صباحاً. وقد قال لصديقه سيفورين بعد عودته: "لست أريد أن أرى أحداً و لا أود أن أقول غير أن بإمكان الناس أن يعتبروني إنساناً غبياً إن أنا أقدمت على الكتابة للمسرح ثانية".. كما كتب لصديقه نيمورفيتش داشيتكو فيما بعد يقول: "أجل، فشلت طائر النورس فشلاً ذريعاً، وكان المسرح يزفر حقداً والهواء مثقلاً بالكراهية. وطبقاً للقوانين الفيزيائية ألقي بي من بطرسبرج وكأنني قنبلة موقوتة".

ولصديق آخر كتب يقول: "أكد لي الناس بعد العرض بأن من صورتهم في المسرحية هم مجرد شخصيات بلهاء، وأن المشاهد سمجة، والمسرحية سخيفة وغير مفهومة، بل وعديمة المعنى. ويمكنك أن تتصور ما أفكر به بعد هذا الفشل الذي لم أحلم بمثله في أي يوم من الأيام. لقد شعرت بالإذلال والغيظ وغادرت بطرسبرغ تملؤني الشكوك وتعصف بكياني".

وعلى الرغم من أن العروض التالية للمسرحية على نفس المسرح سارت بصورة حسنة إلاّ أن فشل "طائر النورس ظل يعتلج في صدر تشيخوف لسنوات عديدة. فقد اهتزت ثقته في قدرته على الكتابة المسرحية بشدة بحيث أنه كان يفرد أي ملاحظات في صالحها على أنها مجرد محاولات لتعزيته. ولم يوافق إلا بصعوبة على نشر نص المسرحية في مجلة "الفكر الروسي".

في عام 1898 تكشّف فجأة المرض الذي ظل خافياً على تشيخوف وعلى عائلته حيث أصيب بنزف رئوي وشخصت الحالة على أنها داء الدرن (السل). غير أن تلك السنة كانت بالغة الأهمية بالنسبة له ككاتب الدرامي وبالنسبة لتاريخ الدراما في روسيا. فقد ظهر إلى حيز الوجود في ذلك العام مسرح موسكو للفن. ويعزى الفضل في إنشائه لشخصين في مثل سن تشيخوف وهما الممثل والمخرج والمنتج المسرحي ستانيسلافسكي، والكاتب نيميروفيتش ـ داشينكو. كانت أفكار الثلاثة تلتقي إلى حد كبير فيما يتعلق بفن الدراما عامة واحتياجات المسرح الروسي بشكل خاص. فشأن تشيخوف، كان نيمورفيتش ـ

داشينكو وستانيسلافسكي يمقتان أسلوب التمثيل المبالغ في مسرحيته والذي حوّل فن الدراما إلى فن ميت. وكانوا ثلاثتهم يريدون للتمثيل أن يكون طبيعياً وصادقا، وأن تكون كل مسرحية يتم إنتاجها عبارة عن عمل فني إبداعي أمين مع الواقع. كما كانوا يعارضون التقاليد المسرحية التي يتم بموجبها تسليط كل الأضواء على عدد قليل من النجوم بينما يبقى معظم المشاركين في العمل في الظل. وقد خططوا لتحقيق التأثير الذي يريدون إحداثه بإجراء "بروفات" متعددة تتسم بالدقة وبالتمسك بروح الفريق الواحد يقوده ويوجهه شخص مستبد ولكنه محب . وهو المنتج.

معظم هذه الأفكار هي بنات أفكار تشيخوف، ولكنه كان قد فقد الثقة فيما يتعلق بمزايا مسرحياته ويخشى تكرار الفشل إلى أقصى درجة.. بحيث أن تيميروفيتش لم يستطع إلا بعد إلحاح شديد إقناعه بالسماح لمسرح الفن بإعادة إنتاج "طائر النورس". فقد كان تيمورفيتش يعتقد بأن فشل طائر النورس إنما يمثل دليلاً آخر على قصور المسرح في وضعه الراهن. وكان يتحرق لأن يثبت بأن تناولاً منفتحاً وذكياً للمسرح سيجعل منها مسرحية ناجحة.

كان من أحكام القدر أن المسرحية التي تخوف منها تشيخوف نفسه أصبحت هي نقطة الارتكاز في أقدار مسرح الفن. وقد وصف ستانيسلافسكي ما حدث في العرض الأول حيث يقول: "أسدلت الستارة بعد المشهد الأولى وسط صمت مطبق ميت، ووقف الممثلون المرتعدون ينظر بعضهم في وجوه بعض وقد تجمدوا. إلا أن التصفيق ما لبث أن انفجر فجأة وبقوة لم تترك مجالاً للشك في الأثر الذي أحدثته المسرحية في الجمهور. وحين ارتفعت الستارة من جديد كان الممثلون مشدوهين بحيث أنهم لم ينحنوا للجمهور". واستمرت المسرحية على نسق ممتاز، وتم بناءً على طلب الجمهور إرسال برقية إلى تشيخوف الذي كان يقيم حينذاك في يالطا على شاطئ البحر الأسود بسبب وضعه الصحي.. أكدت البرقية نجاح المسرحية الساحق، وهكذا تحولت الأوضاع تحولاً مفاجئاً ورائعاً، وبدا من الواضح الآن أن الجمهور الروسي قادر على تقبل هذا النوع الجديد من المسرحيات والتكنيك المبتكر في تقديمها على خشبة المسرح. ولقد اعترف مسرح موسكو للفن بفضل عبقرية تشيخوف عليه، وبالدور الحاسم الذي لعبته مسرحية "طائر النورس" في تقرير أقدار هذا المسرح وذلك بتبني طائر النورس كشعار دائم له.

أصبح هذا المسرح في السنوات التالية هو النصير الرئيسي لفن تشيخوف الدرامي، ونشأت صداقة ثابتة وحميمة بين أفراد الفرقة والكاتب. ويبدو واضحاً من رسائل تشيخوف أنه كان يبادلهم وداً بود وأن تقديره للدور الذي يلعبه مسرح موسكو للفن في الحياة الروسية كان تقديراً عفوياً ونافذاً لبصيرة. ويقول في رسالة لنيمورفيتش . داشتيكو أن "مسرح الفن سيقدم أفضل صفحات تاريخ المسرح الروسي الحديث حين يأتي وقت كتابة هذا التاريخ... وفي الوقت ذاته كان داشتيكو وستانيسلافسكي يتشوقان لدعم نجاح "طائر النورس" بتقديم مسرحية أخرى لتشيخوف. مثل هذه المسرحية كانت موجودة في الواقع، وهي "شيطان الغابة" والتي أعاد تشيخوف كتابتها خلال تلك الفترة تحت اسم "الخال فانيا" وقدمتها بعض المسارح في الأقاليم حيث لاقت نجاحاً كبيراً فيما بعد. وقد تم تقديمها في مسرح الفن في أواخر عام 1899 ولم يكن تشيخوف يعرف ذلك إلا حين أيقظه رنين الهاتف في منتصف الليل في منزله بيالطا حيث تلقى سلسلة برقيات التهنئة

على نجاح المسرحية.

غير أن المقالات النقدية التي حملتها الصحف لم تكن في مصلحة المسرحية في الغالب، ولكن تشيخوف أخذ الأمر بهدوء مشيراً إلى أن مسرع الفن قد أفسدته النجاحات العديدة المذهلة التي تجاوزت الحدود وأن عليه أن يتعلم تقبل نجاحات أكثر تواضعا. لم يكن عرض "الخال فانيا" فاشلاً على نحو مؤكد ولكن استقبالها الفاتر نسبياً يظهر بأن الجمهور الروسي لم ينضج بعد تقبل الأسلوب الدرامي الجديد كما كان يأمل تشيخوف وإدارة مسرح الفن وذلك بناءً على النجاح الذي حققته طائر النورس. ولقد كتبت نيمورفيتش . داشنيكو فيما بعد بأن الجمهور العريض لم يكن قادراً على أن يفهم على الفور مسرحيات تشيخوف الأكثر نضجا، وهي "الخال فانيا" و"الشقيقات الثلاث" و"بستان الكرز"، ولم تنل ل من تلك المسرحيات ما تستحقه من النجاح إلا في الموسم الثاني لكل منها، واحتفظت منذ ذلك الحين بمكانتها الناجحة تلك.

ما لبث تشيخوف أن كتب مسرحية ثالثة هي "الشقيقات الثلاث" وإن وجد مشقة أكبر في كتابتها نظراً لوضعه الصحي، وربما بسبب المتطلبات الإضافية الصارمة التي فرضها على نفسه ككاتب درامي. وقد عرضت المسرحية في بداية عام (1901) ولم تحقق بدورها النجاح الفوري الذي حققته طائر النورس وإن كانت قد بدأت تأخذ مواقعها أولاً بأول شأن "الخال فانيا" و"بستان الكرز" فيما بعد. كما أخذت الكتابة تصبح أكثر صعوبة وتتطلب وقتاً أطول بالنسبة له بسبب تدهور حالته الصحية. ولذا استغرقت كتابة آخر مسرحياته "بستان الكرز" وقتاً مطولاً. بحيث لم تأخذ شكلها النهائي إلا ببطء وبعد عناء شديد. وتدل رسائله أنه كان يفكر بمسرحية جديدة منذ عام 1901. إلا أن كتابتها لم تستكمل إلا في أواخر عام 1903. وكانت هنالك نقطة واحدة ظل تشيخوف متمسكاً بها ويؤكدها في جميع رسائله وهي أنها ليست مسرحية تراجيدية بل كوميدية ساخرة قد تصل في بعض أجزائها إلى مستوى الملهاة.

كان تشيخوف أثناء كتابته لهذه المسرحية كما أسلفنا رجلاً يعاني من مرض شديد. وقد كتب نيموروفيتش . داشيتكو يقول: "أكتب أربعة أسطر كل يوم، وحتى هذه تسبب لي جهداً مؤلما إلى درجة لا تحتمل".

تقرر في النهاية أن يكون عرض المسرحية يوم السابع عشر من كانون الثاني (يناير 1904)، والذي يصادف أيضاً عيد ميلاد تشيخوف والذكرى الخامسة والعشرين لبداية إنتاجه الأدبي، وعلى الرغم من وجود الكاتب في موسكو في ليلة العرض إلا أنه تهرب من الحضور تجنباً لعذاب الإحراج الذي ينتابه في مثل هذه المناسبات الاحتفالية حتى ولو يكن هو المختص به والذي سيتم تكريمه. وكان على أصدقائه أن يبذلوا أقوى سبل الإقناع تحمله على مواجهة الجمهور في تلك الليلة. وما أن احتل تشيخوف الذي بدا عليه النحول والإرهاق موقعه على خشبة المسرح حتى أصيب بنوبة لم يستطع كبحها من السعال.

اخذ الجمهور يرفع صوته طالباً إليه الجلوس. غير أنه ظل واقفاً على رجليه. أما التصفيق الذي قوبل به فلم يترك لديه مجالاً لأدنى شك في دفء مشاعر الناس نحوه. وقد اختتم داشينكو الحفل بالقول باسم زملائه: "إن مسرحنا مدين لموهبتك ولقلبك الرفيق وروحك الصافية بحيث أن لك كل الحق في أن تقول هذا المسرح لي".

وفي رسالة له بعد ذلك بيومين لأحد

أصدقائه يقول: "لقد تم الاحتفاء بي في حفل العرض الأول لبستان الكرز بحرارة وسخاء وبصورة تجاوزت التوقعات بحيث أنني لم أتماثل للشفاء من آثار هذا الحفل بعد". هذه العبارة كانت من الصدق أكثر مما كان ينوي تشيخوف التعبير عنه في الواقع، إذ إنه لم يتماثل للشفاء قط إثر ذلك إذ توجه بعد شهرين إلى "بادن فايلر" في ألمانيا للاستشفاء وتوفي هناك في ليلة 1 . 2 تموز/يوليو 1904

كانت روسيا إبان حياة تشيخوف تغلي بالمشاعر الثورية، أما هو يتصف بالبعد عن التعصب والتصلب، كما يتصف بالحياء وتحاشي لفت الأنظار إليه، وهو يتميز بذلك الأسلوب الحيوي المرح الذي يقيّم نفسه كما يقيّم به الناس الآخرين والحياة عامة. إلاّ أن تطوره ككاتب مسرحي كان من شأنه أن يقلب التقاليد المسرحية بصورة شاملة بحيث يمكن القول إنه أحدث ثورة في فن المسرح.

لقد قيل بأن الثورة ليست نقيض التطور التدريجي طبقاً للاعتقاد السائد، بل إن الثورة هي عملية التطور التدريجي الذي يبقى خافياً في البداية، ثم ما يلبث أن يتسارع بقوة مذهلة بحيث يبدو وكأنه فجائي ومتفجر. وهذا يصح بالتأكيد فيما يخص تطور تشيخوف ككاتب مسرحي. فمسرحيته الأولى "اليتيم" تندرج ضمن نطاق التقاليد المسرحية التي كانت سائدة في ذلك الحين. ومن الواضح أنها استهدفت خلق وقع ميلودرامي قوي، إذ تضمنت محاولتي قتل فاشلتين، وعملية قتل ناجحة . للبطل . ومحاولة من البطلة للارتماء على قضبان القطار، وسلسة متعاقبة من مشاهد الحب الهستيرية. أما مسرحيته التالية الطويلة، وهي إيفانوف، فقد تضمنت مزيجاً لا يستهان به من المشاهد الميلودرامية. ويمعن تشيخوف في هذه المسرحية في الضغط على أوتار قلب المشاهد. وهو يعترف بأنه تعمد إنهاء كل فصل من فصول مسرحية إيفانوف. بوضعية مثيرة يسدد من خلالها لكمة لفك المشاهد كما يقول هو نفسه، ويموت اثنان من الشخصيات الرئيسية ميتة تراجيدية. وتنتهي المسرحية بمشهد ميلودرامي "يكشف" الأمور كما تنتهي بانتحار البطل في يوم عرسه.

حاول تشيخوف في "شيطان الغابة" أن يتخلص من أدوات التعبير القديمة. لكنه لم يكن واثقاً من نفسه تماماً ودهشتي بعض الشيء للنتائج التي حققتها جهوده تلك. ومن المتفق عليه عامة أن شيطان الغابة لم تكن مسرحية جيدة، وأن تشيخوف لم يكن قد توصل بعد إلى مرحلة التحكم بأسلوبه الجديد في الكتابة المسرحية. أما في مسرحية "طائر النورس" والتي كتبها بعد سبع سنوات فقد حقق نجاحاً أكبر بكثير.

لقد أصبح من الشائع الآن أن يوصف أسلوب تشيخوف في تناوله لكتابة المسرحية على أنه واقعي. ولقد قال هو نفسه إنه أراد تصوير الحياة الحقيقية كما يعيشها الناس العاديون. كما وضعت الأساليب التي استخدمها لتحقيق هذا التأثير المطابق للحياة بأنها "أساليب غير مسرحية". وفي المسرحيات التي كتبها في فترة نضجه كان يتجنب الوضعيات الدرامية المثيرة، بحيث يتم إيصال أكثر الأحداث أهمية في حياة الشخصيات بالإشارة إليها بطريقة غير مباشرة، وكأنما بصورة عرضية. كما أن الشخصيات تتحدث بطريقة يعوزها الترابط والمنطق، تماماً كما يتبادل معظم الناس أحاديثهم اليومية.

وهو يحرص على تجنب الشخصيات النمطية والوضعيات النمطية المبتذلة. وهو يعطي الأحداث العادية الهامشية نوعاً من الأهمية والحدّة عن طريق الإيحاء بالتناقض

الموجود بين البساطة الظاهرية المتناهية للأشياء والتعقيد الباطن للمشاعر والوضعيات. ويتم تجسيد السمات الفردية لكل شخصية عن طريق التلميحات التي يبدو وكأنها تلقيها عرضاً.

إلا أن تشيخوف لم يستطع، كما يقول هو نفسه، أن يتخلص تماماً من "حيل الصنعة المسرحية التقليدية" في طائر النورس، إذ توجد فيها مشاهد حب وغير مؤلمة، وحادثة انتحار لأحد أبطالها. هنالك أيضاً طلقة ا لمسدس الشهيرة التي يعترف تشيخوف بأنها ترمز للخضوع للأساليب المسرحية التقليدية والتي يشير إلى أنه كان من الصعب عليه أن يتخلى عنها.

تمثل "الخال فانيا" خطوة إلى الأمام فيما يخص تطبيقه لأساليبه الحديثة. إذ على الرغم من أنه لم يستطع التخلص من طلقة المسدس إلا أن هذه الطلقة التي انطلقت في الفصل الثالث من "الخال فانيا" لم تقتل أحداً. وعلى الرغم من الإشارة إلى الانتحار في الحديث إلا أنه لا يحدث حتى كمحاولة. ومشهد الحب في المسرحية كان أكثر تحفظاً وإيجازاً من ذلك الذي تضمه "طائر النورس".

أما في "الشقيقات الثلاث" فإنه يتم التعبير عن خيبات الأهل الحادة التي تستمر على مدى ا لحياة برمتها، وعن الحب المتبادل، والزواج الذي يدمّر الروح، والفراق الذي لا أمل في أي تواصل ولقاء بعده، كل هذه الأمور يتم التعبير عنها بلمسات من الرّقة بحيث لا يمكن أن يعبّر عنها ويجسدها للمشاهد إلا ممثلون يتمتعون بقدرة فنية رفيعة. غير أن طلقة المسدس تنطلق هنا أيضاً. وتقتل من جديد.

في النهاية يعتمد تشيخوف في "بستان الكرز" على خلق جو عام من شأنه إحداث الأثر الذي يبتغيه، كما ينجح في التخلص من طلقة المسدس. غير أنه لا يمكننا القول إنه نجح في تحقيق هدفه من هذه المسرحية وهو أن تكون "كوميديا خفيفة". قد يضحك الجمهور الذكي لأساليب "جاييف" (شقيق البطلة راتنسكايا) المنمقة في الكلام والأعيب المربية شارلوت والمحاولات المستمرة التي يقوم بها الإقطاعي المفلس بيشيشك لاقتراض المال. غير أنه، أي الجمهور لا يعتبر هذه شخصيات مضحكة بل شخصيات تثير الشفقة بسبب إحساسها بالوحدة المطبقة ومحاولاتها إنقاذ نفسها من الغرق كل الشخصيات في المسرحية تثير شفقتنا، حتى أقوى هذه الشخصيات، وهي آنيا التي تلعب مع أمها دور الأم على الرغم من أنها ما تزال في السابعة عشرة من عمرها والتي لا تتوقع لحماسها بالنسبة للمستقبل البعيد المضيء أن يتحقق حين يلامس الواقع القاتم البارد.

يحار كتاب مسيرة تشيخوف في ذلك التناقض الواضح بين الجو الذي يسود مسرحياته وبين شخصيته ككاتب ففي حين يصفه أصدقاؤه جميعاً بأنه دائم المرح، خفيف الظل وأنه يستمتع بالحياة ويحبها بشكل ظاهر فإن مسرحياته والغالبية العظمى من قصصه تترك تأثيرها على القارئ والمشاهد على أنها حزينة وعلى الرغم من الومضات الساخرة التي تحتويها إلا أنها حزينة كل الحزن، مليئة بمشاعر الإحباط والآمال الضائعة وبالإحساس بالحنين إلى أمور تعذر تحقيقها. والحياة التي يرسمها تشيخوف تثير لدينا الشعور بالاكتئاب الكلي. وقد تكون الشخصيات التي يخلقها محببته للقارئ أو المشاهد غير أنها قلما تثير إعجابنا بحيث تدفعنا إلى تقليدها. فكيف أمكن لتشيخوف ككاتب درامي إذن أن يجمع بين هذه الرؤية للحياة الروسية وبين تلك السخرية المرحة اللاذعة التي لا تنضب ب

قد نجد الإجابة على هذا التساؤل لدى

تشيخوف نفسه على لسان ا لشخصية التي تشابهه أكثر التشابه. إذ إنه علي الرغم من كونه يعد أقل الكتاب الروس ميلاً للإشارة إلى مسيرته الذاتية بحيث لم يرسم أي صورة له في أعماله الأدبية شأن تورجنيف ولير منتوف وليو تولستوي، بل وحتى بوشكين فإننا نجد شخصياته تعبّر بين آونة وأخرى عن أعز آماله ورغباته، أو تكشف عن أعمق ما في داخله. فالدكتور "أستروف" في "الخال فانيا" يقول عن نفسه: "إنني أحبّ الحياة، غير أنني لا أحتمل نوعية حياتنا الروسية الريفية الضيقة التي تبعث على الضيق والاكتئاب بل إنني أحتقرها من كل قلبي". وفي كل مسرحياته نجد شخصية تتحدث عن المستقبل المضيء الذي لا ينتظرها هي ذاتها بل ينتظر الأجيال المقبلة. فالجيل الذي ينتمي إليه تشيخوف إنما كان يعيش على عتبة هزة اجتماعية هائلة. وكان هذا الجيل يدرك على سبيل التنبؤ بأنه سيكون الضحية وهو يسعى لاكتشاف معنى هذه المحرقة أملاً في تحقيق السعادة لأولئك "الذين سيأتون بعدنا".

من الصعب علينا أن نلمّ بجميع جوانب الأهمية الاجتماعية لكتابات تشيخوف الدرامية، فهي أوسع من أن يفصّلها مقال مثل هذا. ماذا كان يستهدف من تقديم تلك الشخصيات والوضعيات؟ لماذا آمن بضرورة تصوير الحياة كما هي والناس كما هم في واقع الحياة؟ هل كان يستهدف تقديم درس أخلاقي؟ في أي اتجاه تتجه مشاعره؟ كل هذه أسئلة لا يمكننا حسمها ويمكن أن تحمل إجابات متنوعة، بل وربما متناقضة وتشيخوف نفسه لا يقدم لنا الكثير من العون في هذا المجال. وعلى الرغمِ من أنه يصف بعض شخصياته في رسائله أحياناً إلا أنه لا يصدر أحكاماً عليها على الإطلاق. وأسلوبه في الكتابة هو من الموضوعية بحيث يمكن أن يعتبر مادة لتأويلات متنوعة قد تتوافق مع مختلف النظريات السياسية والاجتماعية والأخلاقية. ربما كان ببساطة يؤمن، شأن تربليوف في طائر النورس، بأن الحاجة تدعو لابتداع أشكال فنية جديدة. ولذا فقد مضى يبدع هذه الأشكال الجديدة بكلِ ما لديه من قدرة فنية واضحة.

ونظراً لمقته لكل ما هو متكلف ومتعالٍ ومصطنع، وبحكم صدقه فقد ابتدع شخصياتٍ تعبر بصورة مباشرة ودون لفٍ أو دوران عن الروح الروسية الأصلية. وربما دفعه طبعه المتسامح وروح الفكاهة لدية وتعاطفه العميق من بني البشر إلى تصوير شخصياته كشخصيات محببة مهما كانت تافهة أو تائهة أو عديمة الفعالية. وربما كان يؤمن بأنه حتى الأوغاد، أمثال ميشا في مسرحية إيفانوف، ورجال الأعمال الناجحين، من أمثال لوباختين في بستان الكرز إنما هي شخصيات تستحق رأفتنا بها.

في الختام يمكننا القول بأنِ تشيخوف ربما كان من أكثر الكتاب بعداً عن التعصب والدوجماتية، وإنساناً من أكثر الناس إنسانية.

إليزا فيتا فين.

الكتابة من طفولة الحلم إلى فتوة الإنجاز

عبد الرحمن مجيد الربيعي

(قدمت هذه الشهادة أمام طلبة الدراسات العليا . الأدب العربي في كلية الآداب . ظهر المهراز فاس بدعوة من وحدة السرديات وذلك في عام 2000 وقد قمت بإعادة كتابتها أخيراً تمهيداً لنشرها ولذا فإن الحاضر قد تسرّب إليها بشكل وآخر والشهادة هذه مهداة إلى صديقيّ الباحثين المرموقين حميد الحمداني ومحمد خرماش اللذين كانا وراء دعوتي).

- 1 -

يبدو أن هناك حالة عربية تكاد تنطبق على معظم الأدباء العرب هي أنهم يبدؤون شعراء. فهذا الشعر يكاد يسكننا بل ويفتننا وكأننا مخلوقون ومنذورون له.

ويبدو أيضاً أننا نتوارثه مثل ملامحنا ولون بشرتنا الصاهل دون أن ننسى أنه كان لأجدادنا الأولين إيقاع حياة وصوتاً لقبائلهم.

ولست استثناء في هذا بل إنني ضمن هذه القاعدة التي لم يخرج عنها إلا القلة. بعض نقادنا مثلاً كانوا شعراء، وقد كشف الناقد والشاعر د. عبد العزيز المقالح بأن الناقدين الدكتورين عز الدين إسماعيل وجابر عصفور

الإنجاز
بدءا شاعرين.

إن الأغنية التي نسمعها ركيزتها الشعر (رغم أنه غالباً من الشعر الدارج) وكذلك المحفوظات والأناشيد المدرسية التي مازالت في ذاكرتنا، ولم تنردم؟ مطلقاً.

والشعر يهزّنا لإيقاعه وقافيته في سنواتنا الأولى تمثّلاً بقاعدة (إذا الشعر لم يهززك عند سماعه...) وقبل أن نعرف تجارب شعرية أخرى هزّتنا وأخذتنا ودون أن يكون لها إيقاع. إلا إيقاعاً مفترضاً . أو قافية، لا بل إن هذه القافية تحولت إلى عامل يجلب الملل لرتابتها.

وبالنسبة لمحدثكم المنحدر من إحدى مدن الجنوب العراقي وهي مدينة الناصرية فقد انبهرت في سنواتي الأولى بقصائد المدائح النبوية والأذكار التي كانت تقدم في المسجد خلال ليالي رمضان وحيث لا وجود لأي مكان يمضي الصائمون فيه أوقاتهم بعد الإفطار.

كما انبهرت بما كان يقدم في أيام عاشوراء (الأيام العشرة الأولى من شهر محرم) من قصائد دينية تلقى من فوق المنابر ويقدمها بتنغيم خاص رجال معممون معظمهم من ذوي الأصوات المؤثرة وفيها يروون مسيرة الحسين حتى استشهاده في واقعة الطفّ بكربلاء.

والمدونة الحسينية فيها قصائد لا تحصى بالفصيح والدارجة، تظل الألسن ترددها ويعمل البعض على تدوينها والاحتفاظ بها، وكنت أصغي بانبهار وأنا أسمع كلمات مثل (أحسنتَ) أو من يطلب من المقرئ أن يعيد ما قرأ فيرفع صوته بكلمة (أعِدْ)، وقد سمعت من يسأل المقرئ بعد أن ينتهي: (لمن هذه القصيدة يا مولانا؟) فيقول اسم الشاعر، ولكنه أحياناً يجيب بـ (للمنبر) فأسأل والدي: ماذا يعني هذا؛ ويقول هامساً بأذني: للمنبر يعني أن القصيدة له هو الذي يعتلي المنبر.

وستظل طقوس السماع هذه مرادفاً لجلّ الأمسيات الشعرية التقليدية التي حضرتها فتردد كلمات: (أحسنت، أعد، الله الله) وهناك من تأخذه حالة وجد نادرة فينسى أين هو، ويحلق مع الشاعر، أرى الذين يهزون رؤوسهم أو الذين ما أن ينطق الشاعر صدر البيت حتى يكملوا عجزه، فكأن هذا (الصدر) لابد له إلا هذا (العجز) وهو ما سيسجل نقطة ضعف الشعر التقليدي الذي نحس عندما نسمعه وكأنه قد استُنفد ومن النادر جداً أن تولد قصيدة كلاسيكية الشكل بعيدة عن التكرار.

وأظل في هذا الحديث لكون الشعر قد شكّلنا ككتّاب حتى وإن اخترنا التعبير بأجناس أدبية غيره وأذكر أن مجالس رمضان التي لها تفرّعاتها في المقاهي حيث الحكّاؤون البارعون الفطريّون ومجالس عاشوراء التي يقوم بعض الموسرين في إقامتها أمام بيوتهم فتقطع الشوارع وتفرش بالحصران والسجاجيد ومن ثم طقوس العزاء في اليوم العاشر . وهو اليوم الذي استشهد فيه الحسين . والمشاعل الكبيرة التي توضع على جذع متين يرفعه على كتفيه أحد الفتية الأقوياء.

ذلك العالم الذي يمرّ بي كحلم بعيد ظلّ معي، وعندما بدأت أخطّ كلماتي الأولى

كان في رأسي ضجيج تلك القصائد والحكايات الرمضانية وما تستكمله كل من جدتي وخالتي من قصص عن "حمدة وحمد" و"المياسة والمقداد" و"عن الحيوانات الخرافية التي تطارد الأطفال العاقين مثل: "السعلوّة" و"الطنطل" والمارد "عبد الشط" الذي يسحب الفتية بين سيقانهم ويغرقهم في مجرى النهر. الفرات.

مبكراً حاولت كتابة الشعر لعلني أعتلي المنبر ذات يوم وأقرأ قصائدي فينشده بها السامعون وعندما يسألونني عن صاحبها أجيبهم: للمنبر، أي لي أنا.

كانت محاولاتي وجلة أسطّرها على أوراق الدفتر المدرسي المخططة عرضاً، ثم أقطّعها بعد ذلك لأنني لا أملك ما أريد أن أعبّر عنه تحديداً إذا كان كل شيء أمامي ملتبساً، غائماً.

لم أكن أحمل في سنوات مدرستي الابتدائية أي هم اجتماعي أو سياسي أو عاطفي إلاّ الخوف من النار عقابنا إن نحن أخطأنا.

لكنني كنت أحس برنين الكلمات المجرّدة في أذني، أنصت إلى إيقاعها ووقعها مع إحساس بالعجز عن الإمساك بها وتدوينها على الورق.

لكن "انعدام الوزن، هذا إن جاز لي أن أسميه قد بدأ يتشكّل بهذه الصورة أو تلك، وربما كانت المرأة أولاها لاسيما وأنني أعيش حالة الفقدان بكل جوارحي وسببه وفاة أمي المبكرة.

ذات يوم أحسست أن ابنة جارنا التي كم شاركتنا اللعب صارت تعني لي شيئاً، وهذا ما لم أكن أحسسه من قبل عندما كنا نمسك أيدي بعضنا ويثلم كل واحد منا رغيفه المطلي بالزبدة أو الدبس أو السمن ويقدم ما ثلمه للآخر، ندخل بيوت بعضنا، ونرى الأسرّة والفُرُش ولم نكن نثير امتعاض أحد فقد كنا بالنسبة للكبار مجرد أطفال يلعبون.

حصل التحول يوم بدأت أشعر بأن اليد التي كنت أمسكها دون أن تترك فيّ أي أثر صار لمسها يكهربني بل أصبحت أستحضر اليد وصاحبتها في المنام وتلاحقني حتى في صحوي.

كان لابد لي من متنفس وإذا بالكتابة تحقق لي ما أردت.

علق معلمي الحصيف علي الشبيبي وهو الذي كان شيخاً معمماً فخلع العمامة واستبدلها بالملابس الأوربية بعد أن أصدرت وزارة المعارف (التربية) أمراً يقبل فيه خريجو المدارس الدينية معلمين في المدارس الابتدائية شريطة أن يتخلوا عن العمامة والجبة فخلعها الكثيرون.

عندما اطلع معلمي على ما أكتب ولم أكن أريد أن أطلعه عليه لكن زميلاً لي هو الذي أعلن بأنني شاعر هكذا بملء الفم، قال: يا ولدي، الشعر ليس في إيراد جمل تنتهي بكلمات ذات إيقاع واحد، فهذا يسمى سجعاً وليس شعراً. ولا أريد أن أكسفك بقولي.

وقد سمعت للمرة الأولى بكلمة (سجع).

وقد علق بذاكرتي بنيان من بين تلك

الإنجاز

الكتابات وفيها قلت:

مازلت أذكرك يا فتاتي ونحن نمشي على شاطئ الفراتِ نبحث عن زهرة أو فراشة ولا نفكر بما هو آتٍ وسأكتب بعد سنوات شهادة عنونتها "وللشعر حكايته الأخرى" وقد نشرتها في كتابي "الخروج من بيت الطاعة" تحدثت فيها بالتفصيل عن تلك المرحلة وصولاً إلى اكتشافي لقصيدة النثر عن طريق مجلة "شعر" اللبنانية التي نشرت لي عام 1962 عدداً من هذه القصائد.

- 3 -

لكن الشعر الذي كتبته (ولي على ضفافه سبعة كتب منشورة آخرها "فصول من كتاب الحب التونسي" نشرته مجلة "الحركة الشعرية" لصاحبها الصديق الشاعر اللبناني د. قيصر عفيف الذي يصدرها من مهجره في المكسيك)، أقول أن الشعر عندي مقترن بالرسم غالباً، ولي عدة محاولات لم أنشرها تضم اشتغالي وبحثي عن المزاوجة بين الرسم والشعر حيث أقطع القصيدة لأضع رسماً طموحاً مني بأن أجعله يتواصل مع النص المكتوب وليس توضيحاً له بعد ذلك أواصل القصيدة.

ثم اكتشفت أنّ لغة الرسم لا تصل وهي قابلة لأكثر من تفسير بعد أن أعرضها على بعض الأصدقاء ودليلي على هذا أن تعليقاتهم لا تتشابه أبداً.

لكن النَفَس السردي بدأ يغلب على الشعري عندما نبهني بعض الأصدقاء لهذا مؤكدين لي أن نصوصي هي سرد شعري وأنني قادر على القصّ لو جرّبته.

بقيت هذه الملاحظة ترنّ في أذني وكأنها مطلع أغنية، وامتلأت بالرغبة في ولوج عالم القصة والرواية من خلال قراءة ما يتوفر في المكتبة العامة بالمدينة أو ما ينشر في الصفحات الثقافية بالجرائد والمجلات، كان اسم ذو النون أيوب الأكثر تردداً، ولكن كتاباته ذات المحور السياسي أو الاجتماعي اللاذع لم تستهوني رغم جماهيريتها، وذكر لي أنها كانت تنشر في الصفحة الأولى من الجرائد عوضاً عن الافتتاحية لأنها كانت تعتمد الخاتمة الضربة، وهو ما يسميه أهلنا في دارجتهم عندما يتحدثون عن شيء، يدورون حوله وصولاً لما يسمونه (ربّاط المحكي) أي الغاية، أو المراد من وراء كل هذا.

ثم قرأت كتابات كاتب آخر عرف بوطنيته ونضاله ومواقفه من أجل العراق الواحد عبد المجيد لطفي وهو الكردي العِرْق، وكانت قصصه أكثر فنية من قصص أيوب، وبعد سنوات وعندما نشرت أكثر من كتاب أشاد بي في إحدى مقالاته وكان لي خال محام يحترم أراء وكتابات لطفي فقال لي بعد أن قرأ ما كتبه عني: الآن أصبحت أعترف بك كاتباً بعد أن (دوَّشتَ) رؤوسنا في تقلّباتك لامع النساء فقط بل وفي اهتمامك بالشعر مرة وبالرسم ثانية وبالقصة ثالثة، ولا أدري ماذا بعد؟

قراءة القصة والرواية ولوج لكون فسيح. شكّل لي متعة صادرتني وجعلتني أحلق على

أجنحتها، كأنني إحدى شخصياتها. ثم اكتشفت نجيب محفوظ فأدمنته بكل ما تعنيه كلمة الإدمان، كانت هناك أسماء سوّقتْها الأدبيات الحزبية والشيوعية منها بشكل خاص، ولم أجد فيها ما هو جديد بالاهتمام حتى قرأت غائب طعمة فرمان فاكتشفت أنه كاتب مبهر وقامته تضاهي قامات الروائيين الكبار.

أصبحت قارئاً للقصة والرواية أكثر مني كاتباً لهما، وساعد على اتساع هذه القراءات الفراغ الذي نعيشه في مدينة ليست فيها إلا داران للسينما من النادر أن تعرضا فيلماً جيداً ومكتبة عامة عامرة بالمؤلفات ومجموعة أصدقاء هوسهم هو هوسي.

- 4 -

بدأت كتابة القصة وأنا أغلي بالعناوين، وكنت ممتلئاً بيقين تام أن الجيد قد كُتب، كتبه نجيب محفوظ ويحيى حقي وغائب طعمة فرمان ويوسف إدريس ويوسف الشاروني وفتحي غانم وعبد السلام العجيلي وسهيل إدريس وعبد الكريم غلاب وغيرهم، كتبه أرسكين كالدويل وشتاينبك وهمنغواي وتولستوي وتشيخوف وشولوخوف وسارتر وألبير كامي وأندريه مارلو وفلوبير وأسماء أخرى.

هل أستطيع الكتابة بدون كل هؤلاء؛ كيف أتحرر منهم؟ كيف أنتزعهم مني؟

ثم حاولت، مزقت كثيراً، ونشرت في مجلة الآداب إحدى بواكيري وعنوانها "ظلال اللحظات؟ ولحقتها بثانية وثالثة.

ما أردت تحقيقه في تلك القصص (التفرّد)، أن لا يرجعها القارئ لأحد الكتاب الذي وصل انبهاري بهم حدّ الانشداه خاصة نجيب محفوظ، ألبير كامي، وهمنغواي.

ولن الأحزاب كانت تترصّدنا لتكسبنا، وبحكم انتمائي وتربيتي كان اليسار أقرب لي من غيره ثم انتميت فكان الانتماء أقرب إلى مصادرة سنوات الفورة الأولى من فتوّتنا ولم نجلب لأسرنا غير التعب والألم حتى أن والدي الذي كان يعوّل عليّ قد قال بأسى لم أعهده منه: هل أدخلتك المدرسة لتدرس وتتخرج وتتوظف؟ أم لتشتغل بالسياسة التي لها أهلها ولسنا منهم؟ والله لو كنت أعرف أنك ستفعل هذا لما أدخلتك في المدرسة أصلاً ولعدت بك وأخوتك إلى قريتنا لتعمل في الفلاحة مع أولاد عمك وعشيرتك!

قال هذا بعد أن تعرّض بيتنا للمداهمة حيث قلبوا كل ما لدينا، الخزانة الوحيدة، الوسائد الصوفية، (سدائن) الطين التي نخزّن فيها الحبوب، قواصر التمر المكبوس. حتى الألحفة والأفرشة نثروا قطنها.

أذكر أن أبي كان يردد وكأنه يكلم نفسه: اذكروا الله، هذا ولد صغير!

ولكن لا فائدة، كانت المهمة واضحة، اقلبوا البيت علكم تعثرون على المنشورات وأخذوا معهم حتى بعض كتبي المدرسية!

ساعتها أدركت فداحة ما كان عليها البلد، وبدلاً من أن أتردد واصلت.

- 5 -

في قصصي الأولى التي سأجمعها لاحقاً وأنشرها عام 1966 في مجموعتي البكر "السيف والسفينة" لم أُقدم ما هو سياسي بشكل

الإنجاز

مباشر، ولم أسمِّ الأشياء بأسمائها. بل لجأت إلى ما يمكن أن أسميه الترميز في لعبة المخاتلة التي سأظل ألعبها على مدى السنوات بين نصيّ والمتلقّي . الرقيب الذي يبحث لا عن السطور فقط بل وعن الذي وراءها.

لكنني سأتناول السياسي بكثير من المواجهة في روايتي الأولى "الوشم" التي صدرت عام 1972 بعد أن اقتنع صاحب دار العودة ببيروت بنشرها.

كانت رواية عن السجن السياسي، وهي العمل الروائي الأول في العراق الذي تناول هذا الموضوع. وبعد أن قرأها نقّاد اليسار هاجموها واعتبروها رواية لا تليق بالمناضلين الذي يجب أن يبقوا أقوياء صامدين مهما حصل لهم. لكن هذا لم أره ولم أشاهده في فترة السجن، كان الذي شاهدته هو ما كتبته؛

حتى مفهوم البطولة كان نموذجه الأعلى (أم) مكسيم غوركي، وليست تلك الأم التي تبكي ابنها أمام المعتقل كل يوم، تنوح وتردد: (أخذوه اللي ما يخافون من الله، أخذوه ابن ((المكَرودة))!

تلك الأيام الذخيرة الجميلة التي ستبقى فيَّ، بكل ما فيها، وسأظل اكتبها (آخر ما كتبته عنها سيرتي الذاتية" أية حياة هي؟ سيرة البدايات) الصادرة عن دار الآداب عام 2004.

- 6 -

دخلت الحزب الشيوعي دون أن أقرأ كتاباً ماركسياً واحداً، حتى البيان الشيوعي المتداول سراً لم أحصل عليه، قرأت فقط رواية (الأم) لمكسيم غوركي التي كانت تعدّ من وسائل التشقيف الحزبي. كنت ألتقي مع ما يزرعه فينا هذا الحزب من أحلام وعناوين حول دولة العمال والفلاحين والراية الحمراء المرصعة بالمنجل والمطرقة التي تسمى بالدارجة العراقية (الجاكوج) . الجيم يقرأ مثل CH اللاتينية . وكان الشعار الذي يُردَّد بهمس في البداية ثم بصوت عال وعال جداً بعد قيام ثورة تموز 1958 هو (أحمر علمنا بيه منجل وجاجوج) وكنا نتغنى بهذا الشعار طربين.

بدا لي وقتذاك أن كل واحد منا قد عاش ضعف عمره، وفجأة اكتشفنا أن طفولتنا قد تبدّدت بل وسرقت حتى ابنة الجيران ملهمة أشعاري الأولى اقترنت بقريب لها وحملها معه إلى مدينة أخرى.

لقد كبرنا فجأة، ومما يؤلم المرء أن أحلامه التي كانت لحياته عنواناً قد هرمت، وفتوّتنا الباقية هي في كلماتنا ورسومنا نحن جيل الأحزاب والشعارات والأحزان واليتم.

لا يدري د. سهيل إدريس أنه عندما نشر قصتي (ظلال اللحظات) في مجلة "الآداب" عام 1962 قد أنقذني وأعاد لي يقيناً كدت أفقده، وتأكد لي بأنني كاتب ولولا ذلك لما نشرت لي "الآداب" مجلة الأدب العربي المركزية وقتذاك قبل أن تفرّخ وزارات الثقافة والمؤسسات الرسمية الأخرى عشرات المجلات التي تدفع مقابل الكتابة فيها وهذا ما لم تكن تفعله الآداب إذ هي مشروع شخصي.

لا أدري كيف تعبّأت بشجاعة كبيرة في كتاباتي بأن لا أذعن للنصوص المنضبطة وقوانينها، بداية، عقدة، حلّ. الموضوع الملتزم.. الخ..

كنت فرديّاً بتطرّف، ونصوصي تقول هذا ولا تخفيه، ولذا قوبلت بالاستهجان في زمن طغيان الأدب المسيَّس والحزبي والذي كانت علاقتي به قد انتهت كانتماء وبقيت كمشاعر، ولكن لشيء هلامي، فالشيوعية لم تعد تلك التي نعرفها (أعلى من المشانق)!

وكلما ازداد التشكيك بنصوصي ومحاولة إقصائها من قبل عميان الأيديولوجيا كنت أصرّ عليها وأواصل طريقي الذي أعرفه ولا يعرفونه هم.

- 7 -

بعد سنوات فاقت الأربعين من مباشرة مشروع الكتابة أستطيع أن أقول خلاصة لهذه التجربة بان على الكاتب أن يمتلك الكثير من العناد والكثير من الثقة بالنفس حتى وإن أخفى هذا في داخله لأنني أعتقد بأننا إذا لم نمتلك القناعة بأهمية مشروعنا الكتابي فإننا سنتراجع ولن يبقى في الساحة الأدبية . التي هي صراع على كل المستويات إلا القلة يتصدّرون ويصادرون رغم أن جلهم غير مؤهلين لذلك.

لابد من أن تكون واثقاً وقوياً لا تتهيب من إعلان رأيك وكتابة النص الذي تريد دون تردد أو مهادنة. لابد من هذا حتى تنجز النصوص الكبيرة.

وأقول لكم استطراداً: صحيح بأنني قد ركّزت على القصة القصيرة ومن ثمّ الرواية، وكسبت بالكتابة لا بغيرها أصدقاء ومحبين رائعين وكأنني قد حققت ما ذهب إليه ماركيز عندما سئل عن السبب الذي يدعو للكتابة فردّ ببساطة عميقة: (أكتب لكي يحبني أصدقائي) ولكن ماركيز تجاوز أو لم يعنه الكمّ الكبير من الصغار والفاشلين والمنزوين في زوايا الخفاء كاللصوص رغم أنهم يشكّلون جوقة ذباب تعمل على إزعاجه بطنينها. أولئك المخلوقات الذين لا يسلم منهم ناجح . بتعدد درجات هذا النجاح . سيبقون مجهولين، متخفّين، نمامين صغاراً، لا يخرج منهم إلا الهسيس المقرف.

إن النجاح . أي نجاح . لن يكون بدون ثمن، بدون قراء، والفشل وحده الذي لا ثمن له، ومآله التهميش والانطفاء.

- 8 -

لست هنا أمامكم لاستعراض أمجاد بل لتقديم خارطة مسيرة إنسانية وأدبية حاولت جاهداً أن أؤرشف فيها وقائع لولا نصوصي لضاعت.

وكما تعلمون فإنّ كتابتي للقصة والرواية اقترنت بتنويعات كتابية أخرى مثل المقال السياسي والزوايا في الجرائد اليومية من العراق إلى لبنان إلى تونس وأحياناً المغرب ومصر وسلطنة عمان.

لكن مقالاتي الأدبية لم أتركها على صفحات الجرائد والمجلات بل جمعتها في كتب وكذا الشأن مع أهمّ الشهادات الأدبية التي كتبتها وأصدرتها لاحقاً في كتاب عنوانه "الخروج من بيت الطاعة "وقد صدر في القاهرة.

الإنجاز

كما نشرت قصائدي النثرية في سبعة كتب بين بيروت وتونس.

ورويتُ سيرتي الأدبية وعلاقاتي بأدباء العربية وأحكامي وانطباعاتي عن هذه المدونة الأدبية العربية وبعض نجومها وأعلامها وما فيها من تزوير وأكاذيب وظلم ومافيات ومزوّرين . بفتح الواو وكسرها . وأعطيت الكتاب الذي ما زال موضوعاً للقراءات الإيجابية رغم مرور عدة سنوات على صدور اسم "من ذاكرة تلك الأيام . جوانب من سيرة أدبية".

وما دمنا متواجدين ومنخرطين في هذه المرحلة النادرة والعجيبة في أرضنا العربية التي عرفت تحولات وانكسارات لم تخطر ببال، وانقلبت معادلات وانهارت قيم فإن المطلوب أن يكون لنصوصنا دور وفعل لا بالمعنى الإعلامي العابر بل لأن نعمل لجعلها تقرأ اليوم وغداً كوثائق إبداعية تشكّل صوت مرحلة.

أي أن مرور السنوات لن يطمس هذه الكتابات ويردمها بل يزيد في توهّجها وقوة حضورها.

ولي أنا المواطن العربي الماثل أمامكم كثير من العزاء عن خسائر العمر التي لا تحصى بأفراحي الصغيرة التي أجدها هنا وهناك بفيض محبة أولئك الذين قرءوا ما كتبت وينتظرون ما أكتب.

مرة قال لي قارئ داع: (كأن كريم الناصري بطل روايتك الوشم قد غادرها وارتمى في معترك الحياة العربية بكل إخفاقاتها وغليانها وأناسها، كما غادر الهامش الذي اختاره ملاذاً ومصيراً منذ أن قرر بأن الحل في مغادرة العراق!).

وأقول لكم: إن كريم الناصري هذا كان نبوءتي وتوقعي المسبق للآتي. فالحل الذي اختاره بالسفر سيكون اختياري أنا، ومثلما غادرت عام 1989 بحقيقة واحدة وكثير من الأحلام هي التي جعلتني أعيش ولا أحتمي بالسكائر وزجاجات الشراب.

ولا أكتمكم ما أحسه حول الكتابة وأصفها بأنها تعب بل وتعب مرّ، وأن تكون كاتباً حقيقياً لا للوجاهة الخادعة فهذا يعني أنك ستكون (غالباً) معذّباً حقيقياً. مكتوياً بألف جهنم، وفوق جسدك المثخن كثير من الجراح والندوب في عظامك صليل لا يهدأ.

تحس وكأنك سريع العطب، وجراحاتك قابلة لأن تنكأها حتى الريح.

أما قلبك فلا علامات عليه إلا علامات الخيبة والحزن. ولهذا القلب وما هو عليه أفردتُ كتاباً كاملاً ضمّ مجموعة قصائد نثر عنونتها "علامات على خارطة القلب" ظناً مني أن في ذلك شفائي وانعتاقي، ولكن هيهات.

ومع هذا فإن نسمة فرح صغيرة، وبسبب قد لا يراه البعض موجباً قادرة على أن تعيد لهذا القلب نقاءه الصافي ويتوهّج بطفولة اندثرت فإذا بها تُبعث وتتوهج كشموع أعياد الميلاد لا يكسرها أو يطفئ تألقها هذا الشّعر المحتل بالبياض المبارك.

القصيدة تبحث عن نفسها

شعراء التسعينات والأنماط الشعرية السائدة

د. إبراهيم الجرادي

أود في البداية(1)، أن أشير إلى أن هذا المجهود، ليس بحثاً في النصوص وأشكالها وليس لـه منهج البحث في ذلك، فهو لا يخضع، تماماً، لاشتراطات البحث الأكاديمي، ولا يلتزم بصرامته المعتادة، ولا يقوم، في الوقت نفسه، على إجراءات المناهج النقدية الحديثة،

باستثمار أعرافها، ومصطلحاتها، ومفاهيمها، باعتناء خاص وقسري، أحياناً بالأنظمة اللغوية، والأنساق، والسياقات كما في بعض الممارسات النقدية العربية، مثلما لا يعتني تماماً، بالتشكيلات الدلالية، والمكونات النصية، والعناصر المهيمنة، إلى آخر ما اعتدنا قراءته في

المباحث النقدية التي تستهدف مورفولوجيا النص، مع إمكانية الإشارة إلى ذلك إذا استوجب الأمر، لسعة في الموضوع، واتساع في فترته الزمنية التي تشتمل على فيوضات من محاولات اختراق القيم الفنية السائدة، وخلخلة موازينها المضمونية، وأشكال تعبيراتها، مع رغبات طموحة وجموحة أحياناً لتحطيم الشكل، بتوسل أساليب جديدة ومبتكرة، تعبر عن طموح (ما) في ريادة (ما)، أو استجابة لرغبة مشروعة في الخروج على القائم الشعري، ليظل هذا المجهود، كما أريد لـه، مكتفياً بسبر عام ذي طابع توصيفي، سوسيولوجي، ونزعةٍ تحليلية، تستدرك مهمتها من خلال تناول (سعي)(2) شعري، حدد من خلال عنونة تثير، بطبيعتها، التباساً: (التسعينيون وآفاق الكتابة) لارتباطها بثنائية لم يحسم أمرها النقد العربي، ولا أظنه سيحسمها، وليس من عيب في ذلك . انطلاقاً من طبيعة التوصيف، الذي لا يضبط حدوده مفهوم زمني أو فني محدد، ولا تحدد مسار انطلاقته واقعية تاريخية تسوغ سماته وتحدد خصائصه التي تميزه عن ماضيه القريب أو البعيد، ولا انعطافة في الشكل أو محتواه تقوم بالمهمة ذاتها، مما يحقق توافقاً على الميزات التي تعطي لهذا النمط الشعري أو ذاك "تسميته" الخاصة به، وليس من واجب التوصيف أن يقوم بذلك، وكأنه يحسم أمراً، الخلاف فيه وعليه، يحتاج لإجماع كي يصبح "مشروعاً". لأن في ذلك تنكراً لطبيعة الأدب وماهيته، وما يرافقه من تحرك نقدي لا يتسم عادة . استجابة لطبيعته أيضاً . بالتوافق بين القراءات والمناهج، والممارسات النقدية، ليظل أمر استقرار التسمية أو التوصيف وأسبابهما مرهوناً بمواقف أصحاب الشأن، وقناعاتهم، وأهوائهم، واختلاف مشاربهم ومنطلقاتهم الفكرية والفنية في أزمنتهم المتغيرة شعرياً واجتماعياً، الأمر الذي يعني، أن الأشكال الشعرية الجديدة، وأنماط الكتابة، ومفهوم "الثمانينات" والتسعينات"... الخ لا تتحدد بمظاهر الاختلاف والائتلاف . المفهومين الشائعين هذه الأيام . أي أننا لا يمكن تثمين النص الإبداعي بمعايير خارجه عليه، لا خارجة منه، أي أننا لا نملك الحق في تحليل العمل الإبداعي وتوصيفه وتقويمه بوسائل غير إبداعية، إن أدوات بناء العمل الفني، هي نفسها أدوات هدمه، إذ جاز أن نسمي أدوات التذوق والاستقبال وغيرهما، بهذه التسميات، ومن هذا المنطلق، أيضاً، تتبدى مفاهيم "التحقيب" و"التجييل" والأجيال" وغيرها من المفهومات المساعدة التي تساهم، بشكل أو بآخر، في تأطير المظاهر الأدبية(3)، لتسهيل دراستها، واستنتاج ملامحها، والوقوف، تقديراً، عند دورها في (تحقيق) سوية حسٍ إنسانيٍ عالٍ بالحياة وشؤونها، فهذه التوصيفات، مثلها مثل مفاهيم أخرى، تعاني بطبيعتها من عدم الاستقرار، ومن قلق يلاحقها في التسمية والتوصيف وما ينشأ عنهما من جلد يعبر بدوره، عن قلق المواقف وعدم استقرارها واستقرار الأولي فيما بينها، لتحديد ماهيتها ووظائفها وسماتها، تحديداً عاماً، على الأقل، يساعد في تقريب المواقف المتباعدة، وهذا ما يعطي لهذه الأسباب وغيرها. للممارسة النقدية حقها في اختلاف يصل أحياناً لحدود التناقض المشروع، الذي يعكس طبيعتها وظروفها، ويضمن في الوقت نفسه استمراريتها مع تدفق مياه جديدة في نهر الحياة الذي لا يتوقف أبداً.

هذا أمر، أما الأمر الثاني، فهو مرتبط بقضيةٍ أعم وأوسع، تلغى عن هذا التحديد الصارم، أمر

ارتباطه بزمن محدد بصرامة تفرضها، أحياناً، طبيعة الممارسة النقدية، التي ترغب ـ تسهيلاً لعملها ـ الوصول إلى (مُسْتَقَرات)، تمنع، أو تحاول أن تمنع ما يظهر على أشكالها من تشتت، ومقاييس واسعة ومتباعدة، تشكل عبئاً عليها في سعيها لاستنتاجات وتأطيرات، غالباً، ما يسعى إليها النقد العربي، والأكاديمي منه تحديداً، بسبب يعود في الأصل، إلى رغبته في استقرار المفاهيم، ليسهل، حال ذلك، أمر استخدامها وتوصيلها، دون عناءٍ تحث عليه قيم البحث والابتكار، وتجديد الأدوات، بما يكفل للنص الأدبي الجديد، حقه في نقدٍ يوازيه، نقدٍ عارفٍ بأواصر الصلة بين التجارب وأسباب تشكيلها وبواعث صيغها الاجتماعية والفنية التي تشكل عاملاً هاماً في إلغاء الفوارق الزمنية وتجلياتها الإبداعية، فأغلب شعراء التسعينات، على سبيل المثال، "تشكلوا" في السبعينات والثمانينات، وحملت وجوهم الشعرية ملامحها السياسية والاجتماعية والفنية، وأشارت تجاربهم إلى بوادر أولى،ساهمت بهذا الشكل أو ذاك، في فتح نوافذ شعرية أطلت منها التجارب التسعينية وتجارب الألفين وما سيتلوها من أعوام! اتسم بعضها بسعي دؤوب ومثابر نحو "تمايز".. لم يصل، بل لم يعمل، على (قطيعة جمالية) تتناقض بحدةٍ مع منجزاتٍ سابقةٍ عليه وهذا يعود بأصوله إلى وعيٍ وإدراكٍ حاسمين، بأن القيم الجمالية تورث مزاياها مهما جاهد بعض (التنظير) وخصوصاً ذك الذي يصاحب بعض التجارب ويروج لها، على أرضية تأسيسها لقيم جمالية (لا عن سابق مثال) تبتكر (نفسها) من أفقٍ خاصٍ، لا قبله ولا بعده، يقوم على بواعث تعبر عن اضطرابٍ وقلق مشروعين يجاهدان للخروج على المستقرات الإبداعية التي تتسيد الساحة، وتضمن حاكمية ذوقٍ ـ إذا جاز التعبير ـ تستظل حاكمية اجتماعية وحاكميةً سياسيةً آبدةً تغلق النوافذ على الناس وهم يحلمون بشمسٍ تبدد هذا السكون الآسن.

أشير إلى ذلك مع التأكيد على أن الثلث الأخير. وربما قبل ذلك بكثير، من القرن العشرين، بما حمل من أحداث ووقائع، وبما شهد، من تحولات بفضل عوامل سياسية وتقنية، وبفضل اتساع في سبل المثاقفة والاتصال، استطاع أن يوجه مسار وسائل التعبير، محمولاً وشكلاً، نحو آفاقٍ مغايرةٍ ومجاهيل، ساهمت وتساهم فيها أجيالٌ شعريةٌ مختلفةٌ، ففي هذه الفترة الزمنية المضطربة، عرف الوطن العربي ما خلخل القيم، وبدد اليقين المتوارث، وصعد رغبة الخروج على القائم السياسي والأخلاقي والفني، وبدت مزايا هذا الثالوث عرضة لممارسات إبداعية تشترط القطيعة أو الخروج على أعرافه وقيمه وأوهامه ليصبح البحث عن آفاق جديدة في الحياة والكتابة هدفاً مشروعاً، ففي الثمانينات والتسعينات تأكدت، تماماً أسباب ونتائج الاندحار العربي المدمر الذي غلف حياة العربي باليأس والخيبة، والاستسلام، واضطراب الغايات وسبل الوصول إليها وامتد هذا "اليقين" الجديد، واستطال حتى شمل الفكر والروح والجسد، ففي هذه المرحلة بالذات كان الاجتياح الإسرائيلي لبيروت، رمزاً لسقوط مرحلة كاملة بشعاراتها وممارستها وفكرها، ومشروعية هيكليتها الحاكمة، التي شاركت، بما انطوى عليه فكرها، وبما عبر عنه سلوكها النفعي والطارئ بخديعة كبرى، ستكون مؤشراً حقيقياً على بداية تحولات وانعطافات حادة وفي هذه المرحلة بالذات، كانت الحرب اليمنية اليمنية، واستمرت فيها بالذات حروب الخراب: حرب الخليج الأولى وحرب الخليج الثانية، التي قادت وبتصميمٍ

نادر، من طرف جهتي المعادلة إلى احتلال العراق، وانفراد العقل العسكري الأمريكي "الجديد" بالأرض العربية وناسها ومقدراتها تدميراً ونهباً واستخفافاً، وشكل انهيار الاتحاد السوفيتي أعرافاً جديدة في العلاقات بين الدول والشعوب لتعطي "أمريكا الجديدة" لنفسها الحق في أن تعيث فساداً في كل أرض تصل إليها الحضارة الأمريكية وأقربها على ما يبدو، الأرض العربية التي باتت لأسباب معروفة هدفاً سهلاً للغزاة الجدد وعرفت سورية، موضع البحث، تناقضات تناحرية حادة، أدت على صراعات ذات طابع دموي، اتسمت بالعنف الأعمى، وغياب العقل السياسي المتوازن وتحكيم أعرافه لتعميق حس المواطنة والعدالة وسيادة القانون، إلى آخر ذلك، مما أدى إلى تفشي مظاهر الانكفاء الاجتماعي، واللامبالاة، وضعف حس المواطنة، والعزوف عن ابتكار وسائل مناسبة للعيش والإبداع والفكر، وبدت على المجتمع مظاهر إرهاقٍ سياسيٍ واجتماعيٍ وثقافيٍ ستؤدي فيما بعد إلى حالةٍ جديدة تشكل عبئاً باهظاً جديداً تتطلب دراسته مجموعة اختصاصات كاملة!.

لقد أدى ذلك وسواه إلى سقوط "الشعارات التي ارتفعت لسنين عديدة، فأسندت وعياً وأحجبت حلماً، وانكفأ الفعل إلى هوامش الحياة اليومية، وأصبح المطلب الجمالي هامشياً، والقومي باهتاً، والأممي بلا إطار"(4).

كل ذلك قاد اليقين الشعري إلى مواقع جديدة لم تستطع التخلي عن موروثها القريب الذي تجلى تحديداً، في السبعينات، تجارب وجدت في ممثليها تأصيلاً للنص الجديد وتنظيراً لأسبابه وبواعثه وأشكال تعبيراته، لتفرض، هنا، حقيقة أن الإنعطافات الكبرى تخلق ما يوازيها من أشكال تقوم على محمولات هي في الوقت نفسه، تجليات لهذه الانعطافات وتمثلات لأبعادها، ببرهان ثابت أن جيل الثمانينات والتسعينيات لم يخرج، تماماً، ولا يستطيع أن يخرج تماماً، عن مناخات وحالات وأشكال سابقة عليه، وأن روابط كثيرة ووشائج تفرض وتؤكد حقيقة تآخي نصوصه تآخياً أليفاً مع نصوص جيل السبعينات والستينات أيضاً، وإن تداعي بعض ممثليه، إلى اختلاق قطيعة جمالية معه، بعد أن حسم موقفه مع الكلاسيكية الجديدة، بإعلان معاداتها للراهن، ومع شعراء التفعيلة الرواد، على الساحة السورية، على أرضية، "الإرهاق الجمالي" الذي يقوم على إعادة إنتاج المحمولات والصور والتشبيهات والرموز والاستعارات إضافة إلى صفتين يجد فيهما جيل التسعينات مرضاً من أمراض الشعر: الدعاوى السياسية، والتقريرية والمباشرة(5).

وإذا كانت موازين القوى قد تتغير، لأسباب كثيرة لصالح هذا النمط من الكتابة الشعرية أو ذاك، فإن ذلك لا يلغي توصيفاً عادلاً لحراك الفاعلية الشعرية على الساحة السورية، منذ منتصف القرن العشرين وحتى نهايته، وبداية القرن الواحد والعشرين، يشير إلى أن تيارات رئيسية ثلاثة تتناوبه وسنعتمد في توصيفها على ما كتبه الباحث الدكتور عبد الله أبو هيف لصوابيته . بالخطوط العريضة . واستبعاداً لرأي صاحب هذا البحث كونه طرفاً منحازاً على مدى سنوات غير قليلة لتيار من هذه التيارات، في مسار حوارها حول استجابة الواقع الاجتماعي (لشعبية) هذا النمط من الكتابة الشعرية أو تلك، واستجابة التجديد الشعري لمطالب الراهن الاجتماعي ومقدرته على تحقيق غايات الشعر الجمالية والاجتماعية وعلاقته بموروثة البعيد والقريب، وبجمهوره وأشكال التواصل

مع هذا الجمهور... إلى آخر ذلك من مرتكزات نقدية تساهم في تحديد الظواهر الشعرية وأسباب تقويمها:

أولاً: التيار التقليدي ويكاد يكون مسيطراً لأدائه المألوف، وأسلوبه الواضح، وغنائيته المحببة، وموضوعاته المباشرة ومن أعلامه عمر أبو ريشة (1910 - 1990) ونزار قباني (1923 - 1998) وبدوي الجبل (1903 - 1981) وسليمان العيسى (المولد عام 1921) أجاد هؤلاء الشعراء النظم، وكانوا أوفياء للتقاليد الشعرية المتوارثة ولكنهم كانوا بمنأى عن التجديد، وما فعله أبو ريشة والعيسى وقباني وبدوي الجبل هو تطوير الشعرية استناداً إلى التراث، ويتبدى إنجازهم في حصافة الأسلوب وقوة التعبير، ووحدة القصيدة، وسلامة اللغة بالإضافة على ما يميز كل تجربة في معالجة الخيال والصورة، أو الميل الفعلي في التراكيب من قصصية أو مسرحية أو اتساع في مجال الرؤيا أو النبرة الوجدانية أو شرف الموضوع وسخونته... الخ ولا بد أن نشير إلى أن شهوة التجديد كانت تتحكم بهؤلاء الشعراء الكبار، فقد كتب أبو ريشة عدداً من قصائده مجزوءة، أو مقطعة وفق إيقاعات شعرية عرفت في العصور العربية المتأخرة، واستخدم سليمان العيسى ونزار قباني شعر التفعيلة، مازجين في بعض القصائد بين إيقاع وآخر.

ثانياً: التيار المجدد، ويضم عدداً كبيراً من الشعراء الذين تميزوا بتجديد بنية الشعر الإيقاعية والتركيبية معتمدين على التفعيلة والتشكيل والتجريب والتدوير والموسيقى الداخلية وسوى ذلك من تقنيات حديثة، وقد قاد هذا التيار حشد من الشعراء كأدونيس وشوقي بغدادي وفايز خضور ونذير العظمة وعلي سليمان ومحمد عمران وممدوح عدوان وعلي الجندي وسليم بركات وعلي كنعان ومحمود السيد ولؤي فؤاد الأسعد وغيرهم.

وتتميز أكثر بين هؤلاء تجارب منفردة في تحقيق خصائص أضحت من لوازم القصيدة الحديثة مثل الرؤيوية والشمولية والرمزية، وأسطرة (من الأساطير)، الحياة اليومية والفعلية (من الدراما)، والموضوعاتية، وخصوصاً في أعمال أدونيس "مفردة بصيغة الجمع" (1977) وفايز خضور "آداد" (1982) ومحمد عمران "كتاب الملاجة" (1980).

ثالثاً: تيارات الكتابة الشعرية، أو قصيدة النثر، أو الإبداع، وهي تسميات قلقة لا تعبر عن أشكال التعبير التي بلغها الشعراء، أو انخرطوا في هوس التجديد إلى ما لا نهاية، وكأنهم ملوا الشعر التقليدي أو الشعر المجدد فالتفتوا إلى "شعر" خارج "الجنس الشعري" وخارج "الأجناس الأدبية" الأخرى وكان قد بدأ هذه الكتابة الشعرية علي ناصر وارخان ميسر في الأربعينات ومحمد الماغوط في الخمسينات وخليل النعيمي وظهير كنيفاتي في الستينات، أما في المرحلة الراهنة، فقد أصبح لهذا الشعر مريدون كثر يمارسون هذه الكتابة الشعرية، وينظرون لا ويبشرون بمستقبلها ولا يرون شعراً خارج مثيلاتها ولا نستطيع أن نحصي في هذه العجالة أسماء هؤلاء الشعراء، ونكتفي بذكر البارزين منهم: نزيه أبو عفش، إبراهيم الجرادي، صباح الدين كريدي، فيصل خليل، رياض الصالح الحسين، منذر المصري.

ونلاحظ أن بعض هؤلاء الشعراء يكتب القصيدة التقليدية والقصيدة الحديثة وفق التفعيلة أيضاً مما يكشف عن ترددهم وحيرتهم في اختياراتهم الشعرية،

والتزام القيم الشعرية بعد ذلك(6).

لقد ظهرت نزوعات في الجيل الجديد، وفي النص الجديد والأجد، على حد توصيف الدكتور عبد العزيز المقالح كسمات لجيل الثمانينات والتسعينات

(7) في مسعىً يجاهد لافتراق جمالي مع موروثه، ويسمح لممثليه بشرعنة ادعاءاتهم وتأكيدها، في التمايز، والافتراق، والإضافة، والانتقالات الجمالية الكبرى، خلل أشكالٍ تشي، بما يمكن أن يخلق توازناً بين النص ومحنة صاحبه وزمنه، في محاولة لنقل النص إلى آفاق كانت (مجهولة) بانفتاحه على دلالات جديدة تؤسس لعلاقات لغوية، تستثمر طاقات اللغة، وتشكيلاتها الإيقاعية في إطار أنساق بنائية جديدة، تخلص النص من "نمطية" النص التقليدي وما ينشأ عنها من "أمراض"، ومن نسقية قصيدة التفعيلة، نحو "شعرية مضادة"، تقوم على المغايرة والاختلاف، ومغادرة ثوابت الثقافة العربية والتحرر من مفهومي الوحي والإلهام، كما يتوهم في ذلك ويسعى إليه الأكاديمي والشاعر محمد عضيمة أحد ممثلي هذه الموجة العاتية، الذي يرى أن الرواد أعادوا إنتاج الحداثة الأوروبية، وكان عليهم، كما يرى أن يستأنفوا العمل من حيث وقفت الحداثة الشعرية في أوروبا، فالغرب والعرب كما يرى هو أيضاً دم ثقافي واحد(!) وما أنتجه شعراء الحداثة الغربية هو جزء من منتجنا وتراثنا الثقافي(!) بالمعنى المعرفي، القائم على أساس الفلسفة الغربية(8)"

كل ذلك في نزوعٍ وسعيٍ، يبدوان، على الأقل مشروعين، نحو تأثيث بيت النص الجديدة بأدوات ومرجعيات، تنهض بقدرات النص، التي يجب أن يثمنها النقد على أنها (فتوحات) جديدة أو على الأقل إضافات يجب الاعتراف بقدرة أصحابها التي نهضت بالنصوص إلى سوية "ريادةٍ جديدةٍ" في حياة الشعر العربي الحديث إن لم يكن في الوطن العربي ففي سورية على الأقل، ريادة كتلك التي كانت لجيل الحداثة الأولى (9) أو للجيل الذي اصطلح على تسميته بـ : (جيل الرواد) أو رواد قصيدة النثر كمحمد الماغوط، وغير ذلك مما لم يحسم أمره إيجاباً ولصالح أصحاب هذا اليقين، لا النقد، ولا جمهور القراءة، ولا رواد الأماسي والملتقيات الشعرية، ولا غيرها من أشكال الاستقبال والتواصل مع القارئ والمستمع(10)، والذنب إذا كان هناك من ذنب، لا يقع على عاتق الشعراء وحدهم، وإن كان بعضهم يساهم بشكل أو بآخر ، بعزوف الناس عن الشعر، لأسباب تتعلق "بالموهبة" والاستسهال وقلة الجهد، بل بظروف أوسع وأكبر ووسائل أكثر تأثيراً جرت الناس إلى غوايتها فابتعدوا قليلاً أو كثيراً عن الشعر، إضافة إلى العامل الاجتماعي، وهو عامل هام ورئيس في دفع جمهور القراءة إلى مشارب أخرى.

وإذا كان سعة هذا الموضوع واتساع زمنه، كما ذكرنا سابقاً، وكثرة روافده واتجاهاته لا تسمح بالتفصيل في قضاياه وأسمائه وممارساته ستضطرنا إلى الاكتفاء بإشارات تستدرك خصوصيات البنى الشعرية ومحمولاتها، من خلال "تبنيد" يشي بشكل أو بآخر، بخصائص وسمات، التجربة الشعرية عل الساحة السورية، في زمان تجلياتها الأخيرة، مع الإشارة إلى أن هذه السمات والمميزات لا يتفرد بها، لا الثمانييون ولا التسعينيون في سورية، عن مجايلهم في بلدان عربية أخرى، إلا بمقدار ما تكرسه البواعث الجغرافية، من تمايز جزئي، وتحديداً على مستوى

المضامين، المرتبط بهذا الشأن المحلي أو ذاك، أو بالظرف الزمني، تسبيقاً أو تأخيراً لظهور هذا المسعى التعبيري في موقع دون آخر وبروز أو خفوت هذه الملامح وغيابها، أحياناً، لأسباب قد يبحث فيها النقد، فيجد لها أسباباً وبواعث تضفي عليها صفات الجدة والتجديد، الإضافة والابتكار.. أو تلغيها! وسنضطر، لأسباب ذكرناها، إلى تبنيدات مكثفة ومبتسرة قد تساعد على تلمس ملامح موصوفة لهذه التجربة، التي تحمل مزايا، هي في الوقت نفسه، مزايا "الجديد" في الشعر العربي الحديث عموماً، ومن أهمها:

(1) تحطيم الشكل الشعري المتوارث، وخلخلة قيم التجنيس، وإلغاء الفوارق بين أشكال التعبير في إطار مسميات ترفع عن كاهل صاحبها أمر الالتزام بقواعد الأجناس التي أصبحت متوناً جمالية، وأشكالاً مستقرة نسبياً، مثلما أصبح لاستقبالها ونقدها مرتكزات وأعرافاً، ولتذوقها مقاييس ومفاتيح موروثة ومكتسبة ومن هذه التجارب الكثيرة نشير إلى ما حمل تسميات كثيرة منها:

*ريبورتاج شعري(11).

*نص.

*نص مفتوح.

*كتابة.

*نص تشكيلي(12)

*نصوص مشتركة(13) وغيرها.

وقد تحتشد هذه الأشكال التعبيرية بأدوات غير الكلمة مستفيدة من المعطيات البصرية، باقتراح أنماطٍ لصيغ تقارب أو تمازج الشكل البصري بالخطاب اللغوي عبر تسخير الصور، والإشارات، والرموز، والرسوم، والفراغ، والوثائق وغير ذلك... في مهمة تصعيد لقوى النص، لعلها تصل إلى بلاغة مؤثرةٍ يبدو الاعتماد فيها على اللغة فقط مهمة قاصرة لأن اللغة كما يرى بعض أصحاب هذه التجارب (خائنة) لعجزها عن خلق تأثيرٍ موازٍ لما نرى ونسمع، في مناخٍ لا تكتفي فيه وسائل التعبير بأداة واحدة، لتستطيع أداء مهمتها في واقع يتسم بسريالية الواقعي! وواقعية السريالي! وبما هو خارج أيضاً، عن التصور والافتراض والمدرك! وقد تبدى هذا الاتجاه التجريبي، وبشكل طاغ في مجلة (ألف) التي صدرت أوائل الثمانينات بتحرير ثلة من الشباب (الطليعي)، وتوقفت في منتصفها وكان الشاعر (الستيني) المغاير محمود السيد هو الذي يقود، كرئيس تحرير، هذا الاتجاه الذي يستجيب لطبيعته، كونه شاعراً وموسيقياً ورساماً ومخرجاً صحفياً ومصمم أغلفة كتب ـ نحو أشكالٍ لا تلتزم إلا بنفسها، أي أن أعرافها فردية وقوانينها خاصة إذا التقت مع العام فهذا ناتج عن توارد لا يحتفي بالقصيدة ولا يحقق اشتراطات الآخر!

وإذا كانت تجليات هذه النزعة وممارساتها الأسلوبية سابقة على عقدي الثمانينات والتسعينات فإن أمر اتساعها وترسيخها كتابة ونشراً جعل منها، نمطاً من أنماط التجربة الشعرية، على الساحة السورية، يسهم بشكل ما بتحديد اتجاهات الأشكال الشعرية الراهنة وقد بدأت في أوائل الثمانينات، وهي الفترة التي شهدت نهوضاً ثقافياً وشعرياً عارماً صيحات بعض الشعراء المتواجدين على الساحة السورية حضوراً ونصاً، لتخليص الوريث الشرعي من التركة المثقلة بالديون الكثيرة، من مثل الدعوة إلى (شعر بلا تقفية) أو القول (انتهى عصر التقفية وجاء عصر التقنية!)(14) أو التبشير (بقصيدة الحواس) إلى من هنالك من دعوات أثمرت نصوصاً كان الحوار حول مشروعيتها قد فتح نوافذ نقدية ترافق هذه

الحساسيات، الأمر الذي وسع من أفق النقد بروافد المصطلح الجديد المنفتح على العلوم الإنسانية الأخرى كعلم اللغة، واللسانيات وعلم النفس، وعلم الاجتماع المكاسب التي لم تستثمرها جيداً التمارين النقدية سابقاً.

(2) خفوت نبرة القضايا الكبرى والانشغال باليومي، وما يبدو طارئاً وعابراً في "قصيدة شفوية"ن وصفت بقصيدة "التفاصيل" التي تعتني كثيراً بمفردات الواقع اليومي، وتبتعد عن الحساسية التحريضية التي اعتبرها الناقد محمد جمال باروت بمثابة مزج ما بين الحساسية الخطابية والحساسية الغنائية، وهي التي أنزلت الشعرية العربية الحديثة من (أعلى الصارية) إلى الحياة اليومية(15)، وقد شرع أبوابها لكثير من التجارب شعر سعدي يوسف وترجماته، وقد تمثلت في نتاجات بندر عبد الحميد، وعادل محمود، ومرام المصري، ورياض الصالح الحسين، ودعد حداد، ومنذر المصري، وعائشة أرناؤوط... من جيل السبعينات وخليل صويلح، وهالا محمد وحكم البابا، ولقمان ديركي، وعبد اللطيف خطاب، وأحمد تيناوي، و إبراهيم الجبين، وعلي سفر، وأكرم قطريب، وطه خليل، ومرح البقاعي، ولقمان محمود، ومحمد فؤاد، وعهد فاضل، وحسين بن حمزة، وحسن وسوف، ومياسة دع، وأحمد اسكندر سليمان وغيرهم من جيل الثمانينيات والتسعينات، وقد أدى هذا الخفوت، الذي استدعته أسباب كثيرة إلى بروز ظاهرتين من ظواهر عدة:

الأولى: أصبح الإفصاح عن الذات الشاعرة، محوراً جمالياً وأسلوبياً تعبيرياً تقوم عليه التجربة، بل (بؤرة) تُمَغْنِط من حولها، بشبكةٍ من هواجس حاملها ومواقفه، ولم تعد هذه الخاصية أو المبالغة في التأكيد عليها، حالة ارتكاس تعويضية، لعطالة في المحيط، نفسية أو اجتماعية، إلى آخر ذلك من توصيفات، حاول بعض النقد الذي تناول نصوصاً مثلت هذا التوجه الشعري، وصم أصحابها ونصوصهم بها، ولم تعد "النرجسية" أو الداندية" صفات ملحقة بأصحابها، وكأنها صارت معياراً جمالياً، وموقفاً من العالم والحياة، وقد أصبحت قراءة اسم الشاعر في عنوان عمله، وكأنها شأنٌ دلاليٌ، وربما جماليٌ، ذو بُعدٍ اجتماعيٍ، وقد ظهرت في بداية الثمانينات، تحديداً، أعمال شعرية تشير من خلال هذا السلوك الشعري، إلى نمط جديد، من الكتابة التي لم تعد تتعامل مع القارئ والنقد بالمقاييس القائمة ومن هذه الأعمال: (أجزاء إبراهيم خليل الجرادي المبعثرة، 1981)، (تجليات حسان عزت، 1982)، (افتتاحيات خليل صويلح، 1982)، (عصيان حكم البابا، 1982)، (حكم الباب مرَّ من هنا، 1985)، (رماد أحمد تيناوي 1983).... وبدت الذات الشعرية على تعارضٍ مع التركة الموروثة، حيث أخذت الجرأة بعداً صدامياً مع طبيعة الفهم القائم على "حسن التعامل" مع المحيط، وتدخل التقويم الأخلاقي . أو هكذا يتبدى لأصحابه . في التعامل مع العناصر الجديدة المساعدة للوسيلة اللغوية، كوسيلة . أساس في النص الشعري، الذي أخذ منحى قصدياً، اجتماعياً، وشعرياً، في خلخلة الشكل حتى على الصعيد الطباعي والإخراجي، "وتمادت" بعض التجارب على "أخلاقيةٍ" تدعي الحفاظ على "شرف شعري"، أصابته جسارة المعنى، وأشكال تعبيراتها كأن يضع شاعر صورةً لشخصيةٍ أنثويةٍ موصوفةٍ ومسماةٍ على غلاف كتابه أو أن يضع آخر صوراً لفتيات موصوفات ومسميات، أيضاً، يحطن به، على غلاف كتاب شعري(16).

الثانية: غياب شبه تام للمتكآت التاريخية سواء عبر الرموز التراثية، أو الاستدعاء التاريخي، أو القناع والمرآة تلك الوسائل التي احتشد بها شعر الخمسينات والستينات بشكل خاص، عند عمر أبو ريشة، ونزار قباني، وسليمان العيسى وغيرهم، من شعراء الكلاسيكية الجديدة، الذين أرادوا من العودة إلى الوقائع والشخصيات التاريخية، استنهاضاً للهمم، أو هجاء للواقع، من خلال استحضار أسماءٍ إيجابيةٍ كصلاح الدين، وجبلة بن الأيهم، وخالد بن الوليد، وحامي الضعينة، وطارق بن زياد، أو استثمار شخصيات ذات جاذبية ثورية أو اجتماعية، متمردة أو ساخطة، مظلومة أو مقاومة للظلم، تحمل في سلوكها ومواقفها أبعاداً اجتماعية أو درامية أو فكرية، كشخصية (الحسين)، على سبيل المثال، عند ممدوح عدوان وفايز خضور، و (أبو علي شاهين) عند محمد عمران و (قطري بن الفجاءة) عند علي الجندي، أو شخصية (المسيح) أو ظلاله عند نزيه أبو عفش، أو (حمدان) عند مروان الخاطر، وعشرات المتكآت الفكرية والدرامية عند أدونيس، إضافة إلى الأساطير اليونانية والفينيقية، والأساطير السورية القديمة، وأساطير بلاد ما بين النهرين كسيزيف، باخوس، تنتلوس، زيوس، جلجامش... وغيرها... وبدا مغرياً وذا جاذبية فكرية وعقائدية، الإعلان عن المعتقد والموقف من خلال اتخاذ هذه الرموز أسماء شعرية، تشير إلى رغبة الشاعر في الإفصاح عن صفة من صفاته، فقد صار علي أحمد سعيد، شاعراً مشهوراً ورائداً من رواد الحداثة، تحت اسم (أدونيس) وفايز خضور، إلى فترة، (باخوس)، وصدر الدين الماغوط إلى (زيوس) ومحمد أديب عزت إلى (أبو الفتح) وأيمن أبو شعر إلى (مايا الدمشقي)... وقد استطاع جيل الثمانينات والتسعينات أن ينقل النص إلى (الشأن الخاص) كمادة لممارسته اللغوية، وتعبيراته الوجدانية وكمحمولات إنسانية ذات طابع ذاتي، واستثماراً لعاطفة (تنقذ) النص من أثقال إحالاته ومحمولاتها، واستبدلت الرموز الكبيرة والاستدعاءات التاريخية بدوافع وأسماء، تبدو عند هذا الجيل أكثر فاعلية وتأثيراً، وتأتي أهميتها، في أغلب الأحيان، من علاقة الشاعر المباشرة بها، أو بموقفها أو بالمؤثرات التي تستدعيها، وتقوم عليها بواعث الشاعر الوجدانية واستثماراته الفنية والاجتماعية، والسياسية، (ربما) تلك التي يقوم مؤداها اللفظي، على تجربة ذاتية، بوصفها استعادة غنائية لحميمة مفقودة، تبين ما تنطوي عليه الذات الشاعرة، من حاجة (ماسة) ليقين وجداني أصبح (غرضاً) شعرياً مشروعاً، محكوماً بالتجربة الإنسانية لجيل تعرض، إنسانياً ووطنياً وقومياً، لمحنٍ فرضت عليه العودة إلى البيوت الأليفة: بيت الأهل، بيت الذات، بيت الحب، هرباً من الغرف الضيقة: غرفة الوطن، غرفة القومية، غرفة الأيديولوجيا والقضايا الكبرى، غرفة الشعارات الكبرى، وقد تحولت الرموز الخاصة والأسماء، إلى متكآت وجدانية، لا مفر من اللجوء إليها بحثاً عن (مأوى) شعري، يحقق للنفس البشرية شروط راحتها الأولية (المؤقتة) أو أمنها الخاص، بالعودة إلى الينابيع الأولى، والمفردات التي تدعو إلى تصالح الذات الشعرية مع يقينها الوجداني، فكانت (ناتاشا بوردكو) عند حكم البابا، و(طوال العبا) و(البليخ) عند عبد اللطيف الخطاب وخلف علي الخلف. والبليخ على فكرة، نهرٌ شاحبٌ وحزينٌ، يسترق السمع إلى شخير مياهه فيجف، أحياناً! و(فضة الجاسم) عند خليل صويلح، في قصيدته النثرية التي نود أن نلفت النظر

إلى نسيجها اللفظي، وسرديتها، وغنائيتها، واسترسال جملها، المُهيمنات التي تميزت بها قصيدة الثمانينات، تحديداً وميزتها وأبعدتها عن الافتعال وتعقيداته، في بنية الجملة، والصورة، والمدلول الاستعاري:

إنها جدتي البعيدة
كغيمةٍ في الشمالْ.
الوشمُ الأزرقُ
في وجهِ الحقولْ.
رائحةُ روثِ البقرِ المجففِ
على أطرافِ الزَرِيبَةْ
الحكايا التي لا تنسى
في شتاءاتِ الوحشةْ.
أقراصُ العصيدةِ
المهربةِ للفلاحين المطاردينَ
من سياط الدركْ.
حزمة الأحفادِ الموزعة
بين قرىً عديدة متناثرةْ
خليل وأحمد وزهيّةْ
وآخرون.
الأغنيةُ المشروخةُ
في فؤوس الأيام القاسية
أمس
أغمضتْ عينيها
ولمّا تستيقظ بعد(17).

ورغم أن الروائي(الآن) الشاعر (آنذاك) خليل صويلح، قد بدأ ينظر إلى النص المضاد على أنه اختبار عناصر عدة، يجترح منها النص، سرديته ومدونته من فضاء متجدد على الدوام وبكارة سردية متوهجة، وأصبح يرى أن ثراء جماليات قصيدة النثر هو في تجوالها الطليق بين حقول كثيرة، بصرية وذهنية، تؤكد على سينوغرافيا لغوية، تضيء المناطق الخصوصية المعتمة، وتمجد اللحظة المتشظية، في انفلاتها قبل أن تدخل في الهباء والعادة، لحظات متجاورة، هي في المآل الأخير، جدارية ضخمة يسندها حائط مائل(18).

3 . تسيّد قصيدة النثر وتفرعاتها و(انشطاراتها) تسيداً واضحاً(19) على صعيد النشر: في الصحف والدوريات، وفي مطبوعات دور النشر، والمؤسسات الرسمية (وزارة الثقافة على سبيل المثال) ولم يبق محصناً أمام هذا "الهجوم" النثري إلا اتحاد الكتاب العرب، الذي بدأ في الآونة الأخيرة، يفتح أبوابه بوجل وارتياب أمام رياح قصيدة النثر التي "خلا لها الجو!" لأسباب كثيرة منها انحسارٌ واضحٌ للنمط الكلاسيكي، الذي حاول، على استحياءٍ استعادة دورٍ مفقودٍ خلل "قصيدة تقليدية"، تعيد إنتاج نماذج قديمة، تستعير قواها بوهنٍ واضحٍ، لاستثمارها في الأوقات المناسبة، والمناسبات المعتادة، وهي كثيرة على كل حال، وعلى الرغم من استناد هذا النمط من النظم على "نصٍ غائبٍ" تميز بقدرته على الإضافة والتطوير، واعتماده على تقاليد ناجزة، لم يستطع فرز اسم واحد "متفق عليه" على مدى الثلاثين سنة الأخيرة، وإذا استثنينا تجربة الشاعر محمد مصطفى درويش (وهي، أيضاً لم تسلم، تماماً مما يؤخذ على هذا النمط من الكتابة الشعرية) فقد ظلت أغلب هذه التجارب، في إطار النظم الذي يقتفي أثراً ماضياً، ولا يلحق به، بسبب من محدودية المقدرة، أو بسبب مجافاة الواقع، لهذا النمط من " فن القول" الذي ارتبط بمحمولات سياسية

واجتماعية، أصبحت غير صالحة للاستخدام والاستثمار"، بفعل التحولات الفكرية والأسلوبية التي أعادت الاعتبار للنص الشعري، بوصفه تعبيراً عن الحرية، وشكلاً من أشكال تجلياتها، وإذا كانت بعض تجارب محمد مهدي الجواهري بإمكاناته المعهودة، قد أغرت في هذا الإطار، نفوساً شعرية غير قليلة، بركب موجه النظم وتحقيق غاياته الشعرية وغير الشعرية، فقد عجز هذا الاتجاه عجزاً تاماً عن أن يشير إلى شخصية شعرية مستقلة، ذات انفرادات خاصة، كالتي كانت لنزار قباني، وعمر أبو ريشة، وبدوي الجبل، وموريس قبق، ومصطفى البدوي... وغيرهم ممن رسخوا سياقاً شعرياً (مختلفاً) وارثاً وموروثاً، في أشكال تعبيرات شعرية، ذات محمولاتٍ بصيغٍ لغويةٍ عاليةٍ وأساليب لا تستعيد (إرثاً) ماضياً فحسب، بل ترسخ (إرثها) الخاص. باستجابة مشروعةٍ ومقتدرةٍ لزمنها الفني والاجتماعي، ونحن، إذ نقوم هذا السلوك الشعري، ونضعه في مكانته التي يستأهلها، لا نستند على مواقع فكريةٍ، أو فنيةٍ تجاه هذا السلوك الشعري، فنطلق في ذلك أحكام قيمةٍ، تنطلق منها، معياراً لذوق فنيٍ (خاصٍ) أو فكرٍ ومعتقدٍ، نسترشدهما ونحتكم إليهما في تقويم هذه الظاهرة أو تلك في حياتنا التعبيرية، فقد يبدو ظاهرياً، أن مفهوم حرية الفن "أي الفن" يرتبط بالشكل ويقتصر على التجريب الشكلي، غير أن الأمر يتجاوز الشكل ويصل مباشرة إلى الموضوعية التاريخية للعمل الفني، إذ لا يمكن لهذا العمل أن يحتضن علاقات الواقع إلا إذا كان متحرراً من كل مرجع معياري، سياسياً كان أو أيديولوجياً، لأن الفن لا يتحدد بما أراد أن يكون بل بالموضوعية التي يقولها، ولذلك فإن مفهوم الحرية يحيل إلى الحقل المعرفي، وموضوعية المعرفة قبل أن يشير إلى مقولة سياسية، فالفن لا يقول الحقيقة إلا إن كان حراً، ولا يكون فناً إلا إن قال الحقيقة(20).

(4) قصيدة (الحداثة المتوازنة): وقد حددنا لهذا المفهوم، في دراسة سابقة (21) توصيفاً عاماً، بأنه النص الذي يتخذ من الشعر وسيلةً جماليةً عاليةً، لتوثيق صلته بالظروف التي تحكم على الشعر بأن يكون اجتماعياً وإنسانياً، وشغوفاً في الوقت نفسه، بالداخل المتكاتف الذي يخفف من عبء مواجهة الخارج وبهذين المسعيين الجماليين يتحقق لهذا النمط من التعبير الشعري، صفتين هامتين من صفات الشعر:

(1) السعي بالقصيدة نحو غاياتها الفنية، برفع سويتها إلى مدى صياغةٍ "هرمونية" للمحتوى وشكله، تقود إلى حداثة متوازنة، لا تخل بعملية التوازن، السمة التي تؤكد على اجتماعية الشعر.

(2) تحقيق شروط القصيدة في إطار مشروعية الاستجابة لزمنها الفني، مع احتفاظٍ يقظٍ بعوامل صلتها بقارئ محكوم بوضعه التاريخي، وفي الإفصاح عن ذلك تقدم التجربة نفسا بعيداً عن حالات التعالي المهيمنة على بعض النصوص، فالكتابة بوصفها ـ وحسب هذه التجارب نفسها ـ حالةً جماليةً مرتبطةً بمصدرها الاجتماعي، ليست خروجاً على الواقع، وليس تأكيداً لمثالية، مثلما هي ليست خروجاً تاماً على القائم الشعري، ولا على المراحل السابقة عليه، من شعر الرواد إلى شعر "التفعيلة" عموماً، ومع تشديد "أواصر القربى" مع بعض "ممثليهما"، كما تظهر بعض تجارب هذا الاتجاه الشعرية، التي ترى ـ كما تشير بعض النصوص ـ إلى أن "تحطيم الشكل" والخروج بالمضمون عن عاداته، تعطيلٌ لمهمة

الشعر، وتهميش لقواه، فالإسراف في ذلك، وابتكار (التقنيات) والوسائل "الفائضة" توظيف لا يفترض علاقة صحيحة مع الواقع، ولا يدرك كنها حقيقياً لاستقلالية النص، وإدراكه لمهماته(22)، وتشغل نصوص هذا الاتجاه المساحة الأكبر في حركية الشعر العربي في سورية في الوقت الراهن، ومن ممثلي هذا الاتجاه ـ في حدود التوصيف لا التقويم والتصنيف: نزار بريك هنيدي، محمد علاء الدين عبد المولى، عبد النبي التلاوي، بيان الصفدي(23)، إبراهيم عباس ياسين، رياض العبيد، نضال بغدادي، كمال جمال بك، عايد سعيد سراج، محمد بدوي نقشو، فائق حويجة، سعد الدين كليب، تميم صائب، ثائر زين الدين، راتب سكر، بشير البكر، محمد وحيد علي، محمد وليد المصري، حسان الجودي، ماجد قاروط، طالب هماش، عصام خليل، إبراهيم اليوسف، رضوان السح، حسين درويش، بديع صقور، منير محمد خلف، خضر عكاري، صقر عليشي، تهامة الجندي، هنادي الحصري، وعابد إسماعيل، الذي سنتوقف عند تجربته لاحقاً وغيرهم وغيرهم.

ولتخليص النص النقدي من "شائبة" موازنة في غير مكانها ـ إذ لا مجال لها، هنا ولا مناص منها في آخر الأمر ـ لابد من التذكير: بأن الصفات الناظمة للنصوص، هي التي أملت هذا التأطير، الذي يوازي قسراً في هذه الحالة، بين المستويات النصية المختلفة، بالعناية حسب ما يشترط علم النص ـ بوصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة، وبتفكيك تجلياتها العديدة وأشكال تواصلها، واستخدامها للغة، والبحث في قوانين الخطاب الشعري عبر إجراءات تحقق غرضاً للمتلقي الغائب، في تحقيق غايته التي هي الخطاب الشعري نفسه، وبالاعتماد على توصيف الشكلانيين الروس (للقيمة المهيمنة) من حيثُ طغيانُ نسقٍ من الأنساق التركيبية يحقق المهيمنة في العملِ الأدبي، وتكون كيفية ارتباط المهيمنة بالثنائية اللسانية من خلال هيمنتها على نوع محدد من الأعمال الأدبية.

(5) استثمار السرد استثماراً يلغي خصائص الجنسين اللغويين السائدين: الشعر القصة ليتشكل منهما بنياناً جمالياً جديداً، مرتبطاً بهما ومنفصلاً عنهما في آن، بدأ يتسع في إطار تسميات متعددة: نص، أقصودة (قصة و قصيدة)... وقد رأى الكتب والسارد الطليعي أدوار الخراط أن التفرقة الأساسية بين القصة كجنس عام بما فيها القصة ـ القصيدة، وبين الشعر أو القصيدة البحتة، هي تفرقة تقوم على سيادة السردية، بمختلف أنواعها واختراعاتها في القصة، وسيادة الإيقاعية أو الموسيقية بكل تجلياتها في القصيدة(24).

ومن أبرز ممثلي هذا الاتجاه ناظم مهنا، ونبيل صالح، وبعض النصوص الأخيرة لمرام المصري....

(6) اتساع مساحة "القصيدة القصيرة جداً" مفهوماً وسلوكاً كتابياً موازياً "للقصة القصيرة جداً" تلك التي عقدت لها وعنها الندوات، وأثارت جدلاً واسعاً، وهذا النوع من الكتابة الشعرية يعتمد، كما هو معروف، على التكثيف اللغوي والقصر، (ولهذا يسميهم بعضهم القصيدة الومضة والمفارقة في اللغة والمعنى، وتستهدف الواقع والوقائع، هجاءً لهما، أو ثناءً عليهما! أو سعياً نحو (حكمة) ذات دلالة سياسية أو اجتماعية، إنها شكل يشبه "الهايكو" الياباني، أو (الإبيغرام) ولكن بنثيرة متحررة من أعباء

البلاغة المعتادة، وقد شاع هذا النمط تحت تأثير الترجمات، ومنها "الهايكو" ورباعيات وثمانينات رسول حمزاتوف، وغيره، مع استغلال هذا الشكل "السريع" في إطار دوافع سياسية أو اجتماعية أو تهكم يقترب من صيغ المثل الشعبي وإيجازه، وفي كل الحالات، لم يتح هذا الشكل في التجارب الجديدة، للغة أن تأخذ مداها، وللعلاقات اللغوية أن تظهر فاعليتها وقدرتها، وبدت الصنعة الذهنية والتفكه، واللعب على اللغة المجردة، إطاراً لحركة المعنى، الذي اقتصر وضاق ـ بضيق اللغة وعلاقاتها ـ على دوائر دلاليةٍ محدودة التأثير والقيمة، وفي غياب التجربة، ذهبت النصوص القصيرة جداً، إلى مواقع لا تستثير وجداناً ولا تحرك في القارئ، إلا ما يحركه الحجر الصغير في ماء راكد، مما يخرج الشعر من النثر، ويتركه لقواه التي لا تحتمل (ربما) ثقلاً هو من طبيعة الشعر، على الرغم من تجارب سابقة في هذا الاتجاه، أكدت مصداقية هذا الشكل المناسب، عموماً، لزمننا، فعلى صعيد الشعر الموزون كانت تجربة شوقي بغدادي المبكرة في ديوانه (أكثر من قلبٍ واحد ـ بيروت، 955) وفي مجموعته (قصص شعرية قصيرة جداً ـ دمشق، 1981)، مقياساً إيجابياً لنفوذ هذا القول الشعري وتأثيره، فمن العمل الأول، نقرأ ما يشير إلى قدرة العلاقات اللغوية على توليد المعنى الذي يستقر لانسجام في مؤداه اللفظي وفي عبارته، ودلالاته:

آه، ما أصعب في هذي القضيةْ

أن ترى حولَكَ عصرَ البربريَّةْ

وترى نفْسَكَ كي تُنقذَهُ

راجعاً بالناس حتى الأبجديَّةْ

وكانت الانعطافة الشجاعة والمدهشة تلك التي كان التأسيس فيها والريادة لمحمد أديب عزت (أبو الفتح) (1943 ـ 1988) في كتابه الشعري المتفرد (صفر، بيروت 1969) الذي جاء تعريفه في المدخل إلى القصائد: شعر طليعي مستقبلي، هذه التجربة الأخاذة، التي لم تكن تستدعي من الشاعر قلماً وورقاً، فالفكر فيها لا تتمدد ولا تستطيل، فالتكثيف والاقتصاد في الكلمات، كانا يقودانه إلى الاكتفاء أحياناً، بكلمة أو كلمتين، والقصيدة أحياناً أخرى، لا تتعدى في أغلب نماذجها جملة واحد. مشحونة بدلالة إيحائية، لها ما للحكمة من مزايا وما للمثل من نفوذ، ليتجاوز النثرُ الشعرَ في الكثافة، الصفة التي هي من أهم مزاياه، وليخترق النص أعراف التلقي، ويلغي التمايز بين حدود الشعر والنثر، ليس فقط في الوزن والقافية، بل بالصورة المبتكرة الانفعالية، والفكرة التي تنسف المواصفات المعتادة للموضوعات الكبرى في نبرةٍ حكيمةٍ متوازيةٍ ونسيجٍ لفظي يوازيها:

الحياة

أربع.. خمس أذرع خام

قطعة صابون

باكيت قطن

وقصيدة //(البرجوازيون)// التي احتلت صفحة كاملة، لا تتجاوز كلماتها الأربع:

البرجوازيون

أيضاً

ولدوا:

بالزلط

أما القصيدة المسماة "الحب في هذا الزمن" فليس أكثر من كلمة واحدة، وجاءت هي وعنوانها على الشكل التالي:

الحب في هذا الزمن..

كلينكس

أما قصيدة "ما نشيت" فهي من كلمات ثلاث:

مانشيت

النار

في

الكراسي

أما قصيدة "إلى فلاديمير إيلتش لينين" فتقوم على تساؤل كاف لا يحتمل الإجابة!

ما العمل

وهم يضاجعونها

وهي في المخاض

ما العمل؟

هذا الاختزال اللغوي، سمه ما شئت، نثراً، شعراً، نصاً، ومضة، لصيق بالحياة ويعبر عنها بلغة لا تفيض على حاجتها ولا تدعي منجزاً أكثر من رغبتها للإفصاح عن مكنونات الذات المُعذبة، بما ترى وتسمع، الأمر الذي استدعى الترحيب والثناء من أسماء شعرية وأدبية كبيرة على هذه التجربة الجديدة وإن خالفت أعرافها الشعرية والأدبية أعرافها كسليمان العيسى وميخائيل نعيمة، ونزار قباني الذي كتب لأبي الفتح يقول:

((في كتابك شيء خطير، شيء يجذب جداً ويبكي جداً

وأنصحك أن تحتفظ بهذه البراءة، براءة الورد البلدي والياسمين العراتلي... أنا أتغرغر بهذه الأشياء غيابياً...

أنت تعوم فيها... أنا أركب عطور بلادي في قارورة ذهني،

أنت تستحم في رذاذها... من هنا مصدر تفوقك))(25)

لقد كانت الثمانينات على الساحة السورية، وغيرها من الساحات العربية، تعاني من حالة مخاض عسير، بحثاً عن قواعد ارتكاز ونمو، في الفن كما في السياسة وفي الفكر كما في الحياة، وهي الفترة التي شهدت انعطافات حادة، اتصفت بالعنف المباشر، النفسي والجسدي، على الصعيد السياسي، والخروج على صعيد وسائل التعبير على القائم الإبداعي، والاجتماعي، والسياسي، الأمر الذي أدى إلى ظهور نزوعات موازية للرغبة الجسورة والجامحة في الانطلاق نحو عالمٍ أوسع، من عالم الضيق والمكابدة والهزائم، وفقدان اليقين، العوامل التي أدركت سرها النظم القائمة: السياسية والإبداعية، وحاولت تجييرها لصالح وجودها القسري، فكانت الرغبة في التحرر من الثوابت العربية المُسْتَقِّرة، هدفاً ووسيلةً للتباين بين ما هو كائن وبين ما يجب أن يكون، فظهرت أشكال تعبيرات تشي بدوافعها ونزوعاتها في النص الإبداعي، كظاهرة (تريف الأدب) . أو نقل النص إلى الأرياف، (والقصيدة النسوية وتذكير الأنوثة)، (قصيدة الزنزانة)، (قصيدة المقهى)، (النص العابر للأجناس)، (قصيدة التوريث والتناسخ)، (قصيدة الحساسية التحريضية)، وغيرها من نزوعات وأشكال تعبر في جميع أحوالها، عن حالات اجتماعية عربية عامة لا تتمايز النصوص فيها، إلا بقدر ما يفرضه الموقع الجغرافي أو عوامل التواصل، تأخرها أو حضورها، في هذا الموقع أو ذاك،

الأمر الذي يؤكد أن ناظماً عربياً باعثاً، فاعلاً ومحركاً، هو الذي يجعل من هذه النزوعات ظاهرة عربية عابرة للكيانات القطرية، التي لا تدل إن دلت على شيء إلا على فساد الوقت العربي الحاكم(26)، الذي يفرض على الشعر . إن كان شعراً حقاً . على اختلاف أشكاله ونزوعاته، ضرورة تنقية رئتيه من هذا الهواء الملوث الفاسد، لتخرج الكلمات العربية ضوءاً، "رائداً" ودليلاً على عالم الحرية والجمال والكرامة البشرية.

هوامش وإحالات

(1) أصل الدراسة التي قدمها الباحث في الجلسة النقدية الأولى، التي دعت إليها وزارة الثقافة في الجمهورية اليمنية بمناسبة (صنعاء عاصمة للثقافة العربية) إبريل 2004، في إطار (ملتقى صنعاء الأول للشعراء العرب الشباب) والتي شارك فيها د. صلاح فضل (مصر) و د. حاتم الصكر (العراق) و أ.محمد العباس (السعودية ود. إبراهيم الجرادي (سورية) وأدارها د. محمد عبد المطلب (مصر) وكانت تحت عنوان: (التسعينيون وآفاق الكتابة) ومحورها الأول: (شعراء التسعينات والأنماط الشعرية السائدة).

(2) تجنبت، عامداً، توصيفات الملتقى وجلساته النقدية، واكتفيت بـ (مسعى) انطلاقاً من حركة التجربة الشعرية ذاتها، حيث ما زال السعي قائماً لترسيخ بعض التجارب وتأصيلها، بعيداً عن غواية التسميات التي لا تقيم اعتباراً، في أحيان كثيرة، للمفاهيم وعوامل استقرارها، استقراراً، ولو أولياً يتيح للتوصيف إدراك أسبابه.

(3) سبق لمجلة (الطليعة) المصرية أن أفردت ملاحق للظواهر الأدبية (الشابة) والجديدة، في بداية السبعينات، استجابة لشيوع مفاهيم (كصراع الأجيال) و(الثورة الدائمة) و(حركات الجيل الجديد) كتلك التي جرت في فرنسا عام 1968، وأسقطت شارل ديغول، كما خصصت مجلة (مواقف) اللبنانية عدداً خاصاً للكتابة الجديدة عام 1973 وأفرد عدد من النقاد مساهمات كثيرة في هذا الإطار: عبد العزيز المقالح (اليمن) غالي شكري (مصر)، عبد الله أبو هيف (سورية)، وحاتم الصكر (العراق)، محمد جمال باروت (سورية) وشربل داغر (لبنان) وقد تميز بمتابعة ودأب واضحين للظواهر (الجديدة) و (المغايرة) في الشعر العربي، وغيرهم.

(4) عن بحث للناقد والشاعر السوري حسان عزت، تناول فيه جيل الثمانينات في سورية، نشر، بدءاً في مجلة (نزوى) العمانية، وفي مواقع إلكترونية، فاتني أن أأرخ لـه وأوثقه، فاقتضى التنويه.

(5) هناك خلط واضح ومؤسف، عند تناول هذين المفهومين، في الممارسة النقدية، على الساحة السورية، وفي آراء الشعراء السوريين أنفسهم، فهما، كما يبدوان في نظر بعض هؤلاء (عيبان) ينتقصان من قيمة النص الشعري! فإذا كان بالإمكان إلصاق هذه (التهمة)! بالمفهوم الأول خصوصاً، إذا استبدت به المزايا الأسلوبية المعروفة عنه: التعليمية، والإقناعية، والمنطقية، والإملائية، واستخدام اللغة استخداماً وظيفياً..الخ فإن نصوصاً خالدة، في مسار الإبداع الإنساني على مدى تاريخه الطويل لم تبتعد عن هذه التهمة المفتعلة، وتحيلها إلى ((ميوعة)) نقديةٍ، مفتعلةٍ، تجد مزايا النص في تعويم محموله، وإغراقه في ما لا يوصل إلى "معنى". وإذا كانت هناك من محاولات لخلق "معنى" من تهويمات ذهنية تقوم على لغة عائمة لا تستدرك وظائفها فإن "الميوعة" في الجملة وتركيبها النحوي تبدده وبسهولة، والشواهد على ذلك لا تحصى.. أما المباشرة أو النزوع إليها، فقد قدمت في العصر الشعري الأخير ذخيرةً جماليةً هائلةً،

تجلت على سبيل المثال، في أعمال لأراغون، وناظم حكمت، ومايكوفسكي، وبابلونيروا، واكتافيوباث، ورسول حمزاتوف، وأشعار المقاومة: السوفيتية، والفرنسية والفلسطينية: بدايات محمود درويش المدهشة، وشعر سميح القاسم، وتوفيق زياد، وسالم جبران، ومعين بسيسو، والمدهش (المجهول!) عبد اللطيف عقل، أضف إلى ذلك: السياب، وأمل دنقل، ومظفر النواب، وممدوح عدوان، إضافة إلى الموروث العظيم الذي قدمته الكلاسيكية الجديدة: أحمد شوقي، أبو القاسم الشابي، نزار قباني، بدوي الجبل، محمد محمود الزبيري، الجواهري، عبد الرحيم محمود، عرار، بشارة الخوري... وغيرهم... وغيرهم.. فمن الهبات الممنوحة للشاعر أنه يشعر بما لا يشعر به الآخرون، ويبصر مالا يبصرون "يقتنص المعاني" من "العياني" ومما لا تدركه العين العابرة، فهو يأتي إلى الأشياء من جهةٍ لا يأتي منها الآخرون، جهةٍ يطل منها على الجميل في الحياة "فيدونه" ـ وفي الحياة من الجميل الكثير ـ جهةٍ تحيل المتردي، بصيغها الجمالية، إلى متعالٍ، وتستخرج من "القبيح" قيماً جمالية متسامية، تستثمره ـ تزدريه، وتتعالى عليه.

(6) د. عبد الله أبو هيف، الشعر والحداثة والهوية، الموقف الأولى (العدد 217 و 218 و 219) ـ عدد خاص ـ الشعر العربي في سورية، ص 169، 170، 171.

(7) بعد اهتمامه المبكر بنتاجات قراءة الشباب اليمنيين الشعرية، الذي قاده إلى كتابه (البدايات الجنوبية ـ قراءة في كتابات الشعراء الشبان ـ بيروت، 1986) وبعد تردد في قبول قصيدة النثر، يقترح د. عبد العزيز المقالح توصيفاً لهذا النمط من الكتابة الشعرية تحت تسمية (القصيدة الأجد) التي ترد لأول مرة، في كتابه ("أزمة القصيدة العربية" ـ مشروع تساؤل ـ بيروت 1985) ويستقر عليه ويدعو لـه، في دراسته ("من الجديد إلى الأجد" مجلة "أصوات" العدد الأول، خريف 1993) ويسعى لتأصيله تنظيراً وممارسة، من خلال المجلة التي صدرت بإشرافه لهذا الغرض، وبهدفٍ معلنٍ على غلافها (أصوات ـ مجلة الجديد والأجد)، وقد صدر عددها الأول عام 1993، ومن ثم توقفت لأسباب غير معلنة، ويمكن العودة بهذا الشأن إلى بحث د. عباس توفيق (قصيدة النثر في نقد عبد العزيز المقالح) ضمن كتاب (الحداثة المتوازنة، دمشق، 1995) تحرير د. إبراهيم الجرادي، وكتاب د. حاتم الصكر (قصيدة النثر في اليمن ـ أجيال وأصوات، صنعاء 2003م).

(8) محمد عضيمة، أكاديمي وشاعر، وصاحب أنطولوجيات من الشعر العربي الحديث شملت إلى الآن، الخليج العربي والعراق وسورية ولبنان، يسعى من خلال موقفه وفهمه الخاصين جداً نحو "شعرية مضادة" تقوم على المفارقة والاختلاف وفي أعماله الشعرية: (يوميات طالب متقاعد، وما حدث في السينما، الميامر والتساعات التابعة، متون القول، والشعراء يلتقطون الحصى... وغيرها) سعى آخر نحو ذلك، مع تنظيرات تعرف عليها القارئ من خلال مقدماته لـ "مختارات من الشعر العربي الجديد" بأجزائه الثلاثة إلى الآن! فيها جنوحٌ وتسرعٌ متهورٌ واضطرابٌ في "تصحيف" النقد المواكب للجديد، بلغة تشكو من أمراض (الريادة) وتعاني من سهولة الوصف، والأحكام، والرأي، من مثل: "قصيدة النثر هي قصيدة وعي وصحو أما قصيدة الإيقاع فهي سكر ودوخة"، "شعراء التفعيلة والأنظمة الديكتاتورية توأمان ابتليت بهما الأمة منذ الاستقلال ولحد الساعة"، (.. وإن شعراء التفعيلة أو العموديين الجدد، يدربه الإيقاع على العبودية والذل والتبعية إلى ما هناك من عبثٍ مؤسفٍ وغير مسؤول يساهم "وبجدية" غير مفهومة في تسفيه دور الشعر ووظيفته، الأمر الذي استدعى ناقداً جاداً ومهماً كصبحي حديدي للرد على هذه التفوهات راجع:

صبحي حديدي، الشعر والطواحين، الحوار المتمدن، العدد 879، 29 ـ 6 ـ 2004م، (وهو رأي نشر في القدس العربي أولاً) ورأي محمد عضيمة هذا، من حديث أجراه معه في اليابان، حيث يعمل: سيد محمود

حسن، ونشره في الأهرام العربي، وفي موقعة الإلكتروني في الشهر السادس من عام 2005م.

(9) عد، إذا شئت، للتفصيل في ذلك إلى الجهد الممتاز:

محمد جمال باروت، الحداثة الأولى، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الطبعة الأولى، 1991.

(10) هناك انحسار واضح في الإقبال على الشعر: فمن حيث عدد النسخ قل العدد لحدوده الدنيا (500 نسخة على الغالب) وانحصر حضور الأمسيات على عدد قليل جداً، سواء في تلك التي تقام في المؤسسات الرسمية، كاتحاد الكتاب، والمراكز الثقافية، أو تلك التي تقام في مراكز ذات طابع ثقافي، وإذا استثنينا الحضور المرتبط بمناسبة يحشد لها جمهور غير شعري، من قبل أحزاب أو منظمات، فإن الإشارة إلى ضعف (استقبال) الشعر مؤكدة، بالإحصائيات.

(11) أول من استخدم هذا المصطلح، وبعيداً عن مرض الريادة، وفتحاً لأفق يستثمره الموهوبون، كاتب هذه السطور، كعنوان ثان لأعمال نشرت في الدوريات المحلية، وفي عمله المشترك (موكب من رذاذ المودة والشبهات، في فن الوجد والاضطراب . ريبورتاجات شعرية . دمشق 1986) وفي عمله (عويل الحواس . ريبوتاجات شعرية سمعية بصرية من فاتحة وأربعة متاريس وانسحابات، دمشق، دار الرائي، 1995).

وقد كتب الناقد المعروف الراحل عدنان بن ذريل، تعقيباً على هذه التجربة: (المصطلح الفني (ريبورتاج شعري) الذي استعمله الشاعر إبراهيم الجرادي، نص عليه كعنوان ثان لقصيدته: "دع الموتى يدفنون موتاهم" . الأسبوع الأدبي، العدد 112 . مصطلح من مصطلحات الحداثة الشعرية، والتي حملها عدد من الشعراء، وفي طليعتهم إبراهيم الجرادي إلى ذروات في التجديد، وانبعاث الواقع، يتساوى فيها التعبير والإيحاء، التنميط والترميز، وأيضاً الإيقاع واللاإيقاع، الشعرية والنثرية كافة) انظر:

*عدنان بن ذريل، الأسبوع الأدبي، 21 نيسان 1988.

(12) اتسعت تجارب النصوص التشكيلية وارتبطت بالفن التشكيلي ومن أوائل الأعمال في هذا المجال:

رجل يستحم بامرأة (دمشق، 1982)

النصوص الكتابية لإبراهيم الجرادي والنصوص التشكيلية لضياء العزاوي، على فرزات، معتصم عبد الكريم، عادل مهنا... وآخرون.

ومن الذين تميزوا بهذا الأسلوب الشعري . التشكيلي، فنانون تشكيليون . شعراء: أحمد معلا، في تجاربه التي هو فنانها وشاعرها، وطلال معلا، والشاعر . الرسام أحمد محمد سليمان، في تجاربه التي تتجاوز هذه العلاقة، إلى أبعد منها في نصوص عابرة للأجناس، بل عابرة لأشكال التعبير، في أشكال لا إرث لها، غير تجربة كمال أبو ديب، في عمله العابر للأجناس (قصيدة الأضداد، قصيدة بحجم كتاب . مواقف، العدد 24 . 25، 1972) سوى الأعمال المعروفة لضياء العزاوي مع نصوص محمود درويش، وأدونيس، وغيرها وغيرها.

(13) أولى هذه التجارب مرتبط باسم الفنان التشكيلي والقاص الراحل فاتح المدرس (1922 . 1999) في أعماله المشتركة:

(القمر الشرقي على شاطئ الغرب . مع شريف خزندار . بالعربية والفرنسية، دمشق، 19622).

(الزمن الشيء . مع حسين راجي . دمشق، 1985).

ويعمل إبراهيم الخليل وإبراهيم الجرادي (موكبٌ من رذاذ المودة والشُبُهات . في فن الوجد والاضطراب . دمشق 1986). وبالكثير من ذلك في مجلة (ألف) الدمشقية، ومنها تجربة لأربعة شعراء: عصام ترشحاني، ويوسف طافش وآخران، والمعلوم لدينا، في هذا المجال، تجارب عربية لأنسي الحاج وناديا تويني في

مجلة شعر (لبنان) ويوسف أبو لوز، وطاهر رياض (الأردن) وشوقي شفيق ومبارك سالمين (اليمن) والتجربة المعروفة لقاسم حداد وأمين صالح (البحرين).

(14) انظر، إذا شئت، دراسة الناقد المعروف صبحي حديدي (إمبراطورية اللغة جمهورية المعنى . مناقشة نموذج أشكالي شعري . الموقف الأدبي، العدد 217، 218، 219 . أيار حزيران، تموز، 1989.

(15) راجع، إذا شئت: محمد جمال باروت (الحساسيات الكبرى في شعر السبعينات) مجلة "الموقف الأزلي" العددان 138، 139، ت1. ت2 . 1982 وكتابة التأصيلي، ذي الاهتمام المبكر بالأجيال الشعرية الجديدة: (الشعر يكتب اسمه، دمشق، 1981).

(16) هذا ما قام به في الحالة الأولى حكم البابا وأيمن أبو شعر، وفي الحالة الثانية إبراهيم الجرادي، والاثنان الأخيران، حسب مفاهيم "التجييل" و"الأجيال" من جيل السبعينات، أما الأول "فثمانيني" بامتياز.

(17) خليل صويلح، هكذا كان المشهد، شعر، دار الجليل للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1986، ص 35.

(18) من شهادة قدمت في ندوة "التخييل الروائي" في باريس، أخبار الأدب، العدد 675، الأحد 18، يونيو، 2006.

(19) قاد هذا الشعور، بعض الذين يتأتون بالرطانة الصبيانية وعبثها إلى تصورات ساذجة، مسطحة وغبية، كأن يكفي "القصيدة" تعارضها مع القديم أو معارضتها له، كي تحقق شروط جماليتها، وتمتلك مشروعيتها، فواحدة من اللواتي قادتهن فوضى التقويم إلى (ملتقى صنعاء الثاني للشعراء الشباب العرب . إبريل 2006). نضالية قصيدة النثر و"سريتها"! وسأترك لهذا المخلوق (الشعري) يوصف "تضالية" قصيدة النثر . وأنا من كتابها . ويطالب بقائدٍ . قائد لا سواه للشعر العربي (تصوروا!) وهي تستند في هذا الحق على نصٍ، أظنه كما سيظن القارئ الكريم . أنه سيعطيها الحق في أكثر من ذلك! وسنترك الحوار الذي أجراه (مرشد العجي، جريدة "الثورة" اليمنية العدد 1253 الخميس27 إبريل 2006م) يعبر عن هذا المهزلة المستشرية:

(ومن عاصمة الرشيد التقينا دالية رياض التي تشارك للمرة الثانية في ملتقى صنعاء للشعراء الشباب العرب، قالت دالي: نحن الشعراء الشباب نشعر دائماً بالسعادة لوجودنا هنا فصنعاء دائماً تجمعنا بكرمها المعهود.. بل إنها جعلت قصيدة النثر، تتحول من نضالها السري إلى أن صارت هي القائد للشعر في الوطن العربي ومن القصائد النثرية التي قرأتها ابنة بغداد في الصباحية الشعرية الأولى قصيدة بعنوان "غيتاري السري" جاء في أحد مقاطعها:

(لو كنت جرثومة داخل جسدي... وكنت متجهاً من

داخلي صوب جلدي..

لمررت ببغداد.. بيني وبين جلدي

ولو خرجت من جلدي ستجد نفسك في بغداد أيضاً

فالخارطة التي لن يغيرها الإرهاب أبداً

هي بغداد جلدي بغداد

لهذا أبدو كالخروف المذبوح عندما أخرج من بغداد وأبدو كالخروف المعد للسلخ عندما أكون فيها)

وهل بعد هذا شعر؟ وهل بعد هذه القيادة الشعرية الحكيمة! من يحتاج لبيعة أو إلى 99،9% كي يؤكد حق التوريث لقائدةٍ . لا قائد . لهذه الأمة الشعرية الخائبة، أمة "خصيان ما حول الأدب".

(20) د. فيصل دراج. استبداد الثقافة، ثقافة الاستبداد، "فصول" المجلد الحادي عشر ـ العدد الثاني، صيف 92، ص (22).

(21) انظر: د. إبراهيم الجرادي، الحداثة المتوازنة، دراسة في إبداع وحياة عبد العزيز المقالح ـ تحرير وتقديم ـ دمشق، الرائي، 1995م، وانظر، أيضاً إذا شئت، في الإطار ذاته:

*د.إبراهيم الجرادي، الوجد معياراً جمالياً ـ في محمولات "أبجدية الروح لعبد العزيز المقالح"، مجلة كلية الآداب ـ جامعة صنعاء العدد 29، 2006م".

(22) ولهذا الاتجاه ممثلون كثر سنأتي على ذكرهم لاحقاً.

(23) لقد أضر النشر المبكر بموهبة الشاعر بيان الصفدي، فمن حيث كان يجب أن تحسب هذه الميزة له، حسبت عليه، فهو من حيث مقاييس "التجييل" السائدة ينتمي إلى جيل الثمانينات (من مواليد 1956) ومن حيث النشر من جيل السبعينات، فقد صدر كتابه الشعري الأول (ويطرح النخل دماً) عام 1976م عن اتحاد الكتاب العرب، وقد نال عضويته عليه، وهو دون سن العشرين، فبدأ للنقد (كالقياس المُحير) لا يحقق المواصفات المعتادة، الأمر الذي غيب، ولو جزئياً، عن النقد تجربة هذا الشاعر وقد ساهمت غربته الاضطرارية في ذلك (حوالي عشر سنوات في اليمن) فالنقد العربي، كالمثل العربي في قوله: من غاب عن العين، غاب عن القلب.

(24) أدوار الخراط، ملامح في قصص الثمانينات، مجلة (شؤون أدبية) الإمارات العربية، العدد 26، 1933ص (44 ـ 45).

(25) انظر غلاف ("صفر" ـ شعر طليعي مستقبلي، بيروت 1969).

(26) للتعرف على مظاهر الاختلاف والائتلاف في الحركة الشعرية العربية الراهنة، يمكن العودة، إلى النصوص النقدية، كتباً ومقالات، لشربل داغر، وصبحي حديدي، وكمال أبو ديب، وحاتم الصكر، ومحمد جمال باروت، وعز الدين الناصرة، وغيرهم فهذه النصوص النقدية العابرة للقطريات هي الوحيدة وأمثالها القادرة على توصيف حركة الشعر العربي الجديد، وفيما يخص موضوعة الشعر العربي كحالة قومية تتجاوز واقعها القطري، عبر منظومات أسلوبية ومحمولات اجتماعية تكونها بنى تحتية تفرض أشكال تعبيراتها، لتلتقي ولو بالخطوط العريضة، كبنى فوقية تعبر عن إنسانها العربي خارج تأطيراته السياسية والجغرافية الفائضة.

وللنظر في ذلك يمكن العودة إلى:

*أحمد السلامي، الكتابة الجديدة ـ هوامش على المشهد التسعيني في اليمن، مركز عبادي للنشر، صنعاء، ط1، 2003م.

*د. حاتم الصكر، قصيدة النثر في اليمن، أجيال وأصوات، مركز الدراسات والبحوث اليمنية، ط1، 2003م.

*د. شريفة اليحيائي، قصيدة النثر في عمان، نشأتها تطورها، مجلة العلوم التربوية والنفسية، البحرين، المجلد الخامس، العدد الأول، مارس 2004م.

*د. وليد منير، تجليات اللحظة الشعرية الراهنة، مجلة أدب ونقد، العدد 176، إبريل، 2000م.

*سهيل نجم، قتل الأب والكتابة الجديدة لدى جيل الثمانينات في الشعر العراقي، مجلة (أصوات) صنعاء، العدد الثالث، 1994.

*كمال أبو ديب ـ شعر اللحظة الراهنة، مجلة فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، خريف 1996.

*كتاب عاصمة الشعر الجديد ـ دراسات وانطباعات عن ملتقى صنعاء الأول للشعراء الشباب العرب التسعينين

وآفاق الكتابة الشعرية، وزارة الثقافة، صنعاء 2004م، تحرير: علي المقري وسعيد الشدادي.

259

عادل أبو شنب
إبداعات الصحافة والأدب

غسان كلاّس

ولد عادل أبو شنب في دمشق عام 1931 من أب سعودي وأم دمشقية، ودرس مراحله التعليمية جميعها في سورية. وترعرع في كنف أخواله بحي القيمرية، هذا الحي الذي يتوسط عدة أحياء بدمشق، والذي كان معبراً من باب توما إلى سوق الحميدية مروراً بالجامع الأموي.

وفي إشارة إلى العوامل التي دفعت به إلى عالم الأدب والكتابة يتساءل[21]:

هل السبب أنني نشأت في بيئة تجد القراءة واحدة من المتع المتوفرة للفقراء؟ ربما..! ولكن هناك

---

(21) في حوار مفتوح 500 في (جمعية الشباب السريانية) 1995 وآخر في ندوة كاتب وموقف 2003.

سبب آخر، فعلى مدى عام كامل انتظرت شقيقي التوأم ليحصل على الشهادة الابتدائية. وخلال هذه السنة، ربما بسبب الفقر، وربما بسبب قتل الوقت، عملت لدى المحامي فؤاد الخياط، الذي كان يقرأ كثيراً، وكان يأتي بمجلات وصحف رائعة (الرسالة، الثقافة، أخبار اليوم،..) ولعل اطلاعي على هذه المجلات، إضافة لارتيادي المكتبة الظاهرية، التي قرأت فيها شوامخ الأدب والمترجم، مكنني من التعرف على أنماط من الكتابة الصحفية والكتابة الأدبية...

وعن الأسباب التي حدت به ليمارس أنواعاً متعددة في الكتابة تتراوح بين القصة والرواية والدراما والصحافة وإعداد البرامج، يقول: في بداية الخمسينات وجدني الأمير يحيى الشهابي مهتماً بالأدب، واكتب القصة فشجعني ودفعني للصحافة، ومنذ ذلك الوقت ترافقت دراستي مع عملي، وانصب اهتمامي على أنواع متعددة من الكتابة فكتبت القصة القصيرة، وأذعتها، وأنا لم أتجاوز الثامنة عشرة من عمري، وكتبت للإذاعة، ومن ثم للتلفزيون وللصحافة، وكتبت في الفلكلور والتاريخ الفني، وكتبت للأطفال...

كانت البداية، صحفياً، مع جريدة (الوحدة) التي رئس فيها القسم الثقافي. فكانت الصفحة الثقافية مجلة في صفحة فأفاد من هذه التجربة كثيراً وكررها، لاحقاً، في جريدة (الثورة) ومن ثم في (تشرين) التي شارك في تأسيسها. ويذكر أنه أسهم منذ العام 1968 في تأسيس مجلة (أسامة) وألف، في إطار أدب الأطفال، مسرحية (الفصل الجميل).

في إطار إعداد البرامج، طلب منه د. صباح قباني أن يعد مجلة التلفزيون فتملك، من خلال ذلك، أدوات الكتابة فكان مسلسل (حكاية حارة القصر) الذي كان محلياً في كل شيء: تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً. ومن بعد، كان مسلسل (فوزية) و(هذا الرجل في خطر) و(وضاح اليمن).

إذاعياً، وبتشجيع ممتاز الركابي، كتب أبو شنب أكثر من مائتي تمثيلية وخمسة وعشرين مسلسلاً: أهل الكهف، الزير سالم، حمزة البهلوان، وردة الصباح، أشهر الحضارات في التاريخ،... بث بعضها على أثير الكويت، السعودية، ولندن، ...

في كتابه (ملامح في الرواية السورية)[22] يتناول سمر روحي الفيصل بالتحليل رواية (وردة الصباح)[23] لعادل أبو شنب مشيراً بأنها تحتل منزلة خاصة في أثناء الحديث عن مجتمع الروايات السورية كونها حققت المعادلة الصعبة بين المضمون والشكل. ومن الواضح أن بساطتها تجعل المرء يفكر مرتين قبل الولوج في تحليلها، لأن البساطة مطلب فني عسير يكمن وراءه جهد من العقل والخيال، وهو في أقل تقدير دليل على فنية الرواية. وفي الظن أن عادل أبو شنب حريص على مسألة إيصال عمله إلى الناس بمقدار حرصه على التأثير الفني فيهم، ومن هنا راح يدقق في عمله، ويغذيه بأسباب النمو، حتى

---

(22) منشورات اتحاد الكتاب العرب 1979.

(23) منشورات اتحاد الكتاب العرب 1976.

استطاع تحقيق هذه الرواية...

تنصرف رواية (وردة الصباح) إلى تصوير شقاء ماسحي الأحذية، على أنهم فئة مستفكة تتوضع في الدرجات السفلى للسلم الاجتماعي في المدينة، وتروح، من خلال هذا التصوير، رسم صورة بانورامية لمدينة دمشق....

يخيل للمرء أن الرواية، كما يقول الفيصل، تؤمن بأن الإنسان خيّر بطبيعته، وأن الشر طبقة تتوضع على السطح بفعل عوامل اقتصادية أو اجتماعية معينة. ولعل امتلاك (أسعد) لصندوق بويا خاص به هو الدليل على إيمان الرواية بالخير الكامن في وجدانات الناس...

إن الأجزاء الحوارية التي استخدمها عادل أبو شنب في الفصول التي اصطنعت ضمير المخاطب كانت أجزاء محكمة مدروسة بعناية مما يجعلها نموذجاً صالحاً لتطوير الحوار الروائي وقدرته، في أحايين كثيرة، على الانتقال من كونه وسيلة فنية مساعدة إلى كونه وسيلة فنية أساسية...

في مجال الدراسات أصدر عادل أبو شنب (بواكير التأليف المسرحي في سورية)[24] والذي دفعه إلى ذلك: إعادة الاعتبار إلى المسرح كفن أدبي، وتقديم بواكير النصوص المسرحية والمحاولات المبذولة في التأليف للمسرح، وتسليط الأضواء على نصوص أدبية كتبت للمسرح، وساهمت ـ بشكل مباشر أو غير مباشر ـ في تطوير فن الكتابة المسرحية في سورية....

وقد استطاع أبو شنب، متكئاً على جملة من المصادر والدوريات، بيان هوية المسرح في سورية من خلال رصد تاريخي موثق، والتأريخ لبواكير التأليف المحلي المسرحي، مفنداً القول في (خليل الهنداوي) الذي يعتبر واحداً من رواد التأليف المسرحي في سورية، ملقياً الضوء على المسابقة الأولى في التأليف المسرحي التي أطلقتها مجلة (النقاد) الدمشقية...

وتجدر الإشارة أن المؤلف ضمّن كتابة نصوص أربع مسرحيات هي: تتويج فيصل لعبد الوهاب أبو السعود، الشيخ تاج لأحمد تقي الدين، المتمرد لمحمد حاج حسين، ومشكلة راتب لمراد السباعي.

في عام 1990 أصدر عادل أبو شنب كتابه (دمشق أيام زمان ـ ذكريات وصور من الدمشقة)[25] وقد حفل الكتاب، إضافة لموضوعاته التي تعتبر مرجعاً توثيقياً للعادات والتقاليد الدمشقية، بعدد من الصور الضوئية التي أغنته وزادته تألقاً. ويهدي المؤلف كتابه لروح شقيقه التوأم محمد، الذي رقد بعيداً عن دمشق على الرغم منه. وكالعادة، يحدد في الصفحات الأولى لكتابة دوافع التأليف في هذا الموضوع في إطار حواره مع دليلته الهنغارية، التي سألته: من أين؟ فأجابها: من منطقة حافلة بالحضارة والفن، تاريخها قديم، أقدم من كل تاريخ، وناسها اليوم هم أحفاد أولئك الذين شبوا على العالم علماً وفناً ومعتقداً

---

[24] منشورات اتحاد الكتاب العرب 1978.

[25] الشام للدراسات والنشر.

وثقافة، دمشق أقدم مدن العالم المأهولة.... قصة (دمشق أيام زمان)، ولّدت في خاطري، كما يقول أبو شنب، التغيير الذي حدث في المدينة، واكتشفت أن المدن العظيمة هي المدن التي تتغير. هي المدن التي تشيخ ولا تموت، أن دمشق باقية لأنها قادرة على تغيير أثوابها بما يلائم روح كل عصر، وأن هذه من خاصيات مدن قليلة في هذا العالم الواسع المملوء بالمدن الميتة. إن مدينتنا الخالدة خالدة بنهوض أبنائها، بين حين وآخر، لرصد متغيراتها، والتاريخ لما كان فيها من أقوال وأفعال وسلوكيات وعادات وأدوات.....

في كتابه (دمشق أيام زمان) يرصد الحياة الدمشقية بأوجهها المختلفة والملونة بدءاً من العادات والتقاليد، مروراً بالتعبيرات والمصطلحات والكنايات والطب والكتّاب والمندل والأسواق والمقاهي والموسيقا ورمضان والعيد والحكواتي والحمامات ووسائل التواصل والمواصلات.... وإذا أشرنا أن المؤلف افتتح كتابه بكيفية توثيق المواليد[26]، تأريخاً، على صفحات القرآن الكريم، توقعنا إلى أي مدى يبحر بنا عبر صفحات كتابه....

ولعله من المفيد الإشارة أن المؤلف أهداني بتاريخ 1995/9/22 كتابه وشرفني بما خطه يراعه:... محبة متدمشق إلى دمشق ودمشقي.

على امتداد عمره التقط عادل أبو شنب مشاهد وأقوالاً وحالات ضاحكة فيها سخرية ظرف جمعها في كتابه (شوام ظرفاء)[27] وقد أهداه إلى جميع الشوام الظرفاء الذين حملوا البسمة إلى شفاه الناس....

ويأتي ثبت الأعلام والأماكن الذي ذيّل به كتابه ليعطي الكتاب غنى إضافياً يفيد القارئ ويوثق لقرن من الزمن تقريباً.

سبق مميز يسجل للمنتدى الاجتماعي بدمشق الذي دعا لحوار مع الأديب عادل أبو شنب مع صدور كتابه (كشف اللثام عن أحوال دمشق الشام)[28] الذي حققه لمؤلف مجهول يدعى محمد الكردي ـ خادم أموي حلب 1893م. ويبدو أن هذا المؤلف، القادم من حلب، كان في مهمتين، مهمة خاصة لم يفصح عنها أو مهمة (كشف اللثام عن أحوال دمشق الشام) التي فجّرت قريحته فكتب مقولة بهذا العنوان عنها، عدت فريدة عصرها في القدح بدمشق وذمها، وسب أهلها، ولكن ـ سامحه الله ـ فكر أنه أتاح لنفسه أن يقيم في دمشق مدة كافية لينقلب رأيه فيها من الضد إلى الضد... يبدو أن رجلنا الحلبي تعهد ألا يقيم طويلاً في دمشق خوفاً من أن تدمشقه فيغدو من أسراها، مقيماً ومجاوراً، ناسياً أهله وبلده. والدمشقة ـ هنا ـ ليست تدمشق وعالحيط تعمشق بل هي انتماء إلى دمشق بكل الجوارح، هي حب خارق يعرفه المتصوفة الذين على باب الله...

---

(26) ولد في 30 تموز 1931.
(27) دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة 2001.
(28) دار الشموس 2003.

ويفند أبو شنب، من بعد، أسباب حمل الرجل على دمشق والدماشقة.

وفي العام 2004 يصدر أديبنا عادل أبو شنب كتاباً يحمل عنوان (أدعوك إلى الإسلام . رسالة محمد (ﷺ) إلى هرقل ملك الروم)(29). ويسرد ذلك بأسلوب قصصي. وقد اعتمد في ذلك على مراجع تنهض بتاريخ الرسالة، لكن المخيلة سدت الثغرات التي كانت في تلك المراجع ليجذب القارئ بما لا يتنافى مع الأمانة المتوخاة في الوثيقة. وقد أهدى كتابه هذا إلى زوجه (نادية السمان) التي ساعدته، دائماً، في النهوض إلى مهمة الكتابة...

وعندما أصدر أبو شنب دراسته (أحمد أبو خليل القباني . رائد المسرح الغنائي العربي)(30) هدف إلى وضع القباني في مكانه الصحيح رائداً مسرحياً، وخالقاً فذاً لشكل من أشكال التعبير المسرحي العربي. حيث تناول، إضافة إلى الظواهر المسرحية، الولادة والظهور والنجاح والانتشار وأفعال القباني ورحلاته إلى مصر وأمريكا، والثورة التي نشبت ضده، كل ذلك من خلال شهادات ووثائق لا يرقى إليها الشك...

وبعد كلمة شكر للدكتور صباح قباني، الذي قدّم وثائق هامة أغنت الكتاب، يهدي عمله للدكتور الراحل إبراهيم الكيلاني، الذي زوّده بالرسالة المكثفة بخط أبي خليل القباني.

بتاريخ 2005/3/2، في مقهى الروضة، قدّم لي الأستاذ عادل أبو شنب أحدث نتاجاته المطبوعة رواية (ذكر السلحفاة) ووشحها بأهدائه التالي: إن معاناتك هي جزء من معاناتي في حمل آلام الوطن والشعب، وضوء القبس مني ومنك.

يقول الأديب ياسين رفاعية: (ذكر السلحفاة) رواية جزيئة بكل ما فيها من هم اجتماعي واقتصادي وسياسي، وهي الرواية الثالثة للكاتب وكان قد بدأ حياته في الخمسينات كاتباً للقصة القصيرة، وأول مجموعة أصدرها عام 1956 بعنوان (عالم ولكنه صغير) كانت منعطفاً كبيراً لمسيرة القصة القصيرة في سورية. وتجيء رواية (ذكر السلحفاة) تتويجاً لكل إبداعاته، مجسدة آلام الناس وهمومهم، وتناقضات المجتمع والأعراف التقليدية الصارمة، التي كانت تقف سداً في وجه تحقيق الأحلام، من أجل سمعة العائلة أو القرية أو المدينة. رواية ممتعة وحزينة في آن استخدم فيها عادل أبو شنب تقنية جديدة عالية القيمة، وبأسلوب مختلف عن كل ما نقرأ في الرواية السورية، وبلغة قد تبدو، في سردها، بسيطة، لكنها توحي بعمق شديد التأثر والإيقاع....

بقي أن نشير إلى جملة من إصدارات أديبنا، على مدى حياته الحافلة: زهرة استوائية في القطب، الثوار مروا بيننا، أحلام ساعة الصفر، الآس الجميل، مسرح عربي قديم، حياة الفنان عبد الوهاب أبو السعود، كان يا ما كان، من معارك النقد الأدبي في سورية في الخمسينات، صفحات مجهولة في تاريخ

(29) دار الشموس 2004.
(30) دار الشموس 2005.

القصة السورية، الأول والأخير، اغتيال ملك الجان، معطف الإخفاء، الطفل الشجاع، هالوليا،......

وندعو لـه بالصحة والعمر المديد ليرفد المكتبة العربية بـ: المتفرج، ذكريات في الفن، الألفاظ والجمل الجاهزة في حكي العامة،....

264

شرفات

عن الشعر والنثر مرة أخرى

محمد راتب الحلاق

يظن بعض القراء، ومنهم من يشتغل في الأدب (إبداعاً وتذوقاً) أن الفرق بين الشعر والنثر ينحصر في وجود الوزن أو لا وجوده في النص.. في حين أن الفرق غير هذا، وأبعد من هذا، وإن كنت ومازلت أعد الوزن من مستلزمات الشعر الأساسية، بل من أخص خصائصه، ولكن ليس إلى الدرجة التي أعده فيها المقوم الوحيد للشعر... وربما تساهلت ونسبت بعض النصوص غير الموزونة إلى الشعر، لاغتنائها بمقومات الشعر الأخرى.

ومن المتعارف عليه أن للنثر استراتيجيات في التعبير تختلف عن استراتيجيات الشعر.. ففي حين يعتمد النثر أساليب الحوار وتعدد الأصوات، والتقرير، والبرهان، والتحليل المستند إلى العقل، والرسائل الموجهة إلى الآخر.. نجد أن الشعر يعتمد أساليب التصوير، والإدهاش

الناجم عن الاستخدام الخاص والشخصي للغة، وعن الفانتازيا التي تنشئ عوالم من الخيال.. فالنثر، وكما هو واضح، يخاطب العقل بالدرجة الأولى، لذلك نراه مشغولاً بإنتاج المعنى، والتعبير عنه بواسطة بنية لغوية محكمة تتجنب الوقوع في التناقض (أو ما يبدو أنه كذلك)، أما الشعر فيخاطب الشخص ككل، عقلاً ووجداناً وغدا هذا النص ذا قدرة مزدوجة: قدرة على مخاطبة وجدان المتلقي واستثارة فعالية الاستبطان عنده، وقدرة على الدخول معه في حوار خارجي يتوسل أسلوب القصص والمسرح.. مما أدى إلى الدخول في عوالم تتداخل فيها الأصوات ضمن فضاء النص الشعري.. وبذلك استفاد النثر من الشعر في إنتاج نص يخاطب الوجدان وجوانية المتلقي.. واستفاد الشعر من النثر في إنتاج نص مفعم بالحركة والتفعيلات الحية...

وهكذا غدت العلاقة بين الشعر والنثر، حسب د. عز الدين إسماعيل، علاقة تفاعلية، تقوم على الأخذ والعطاء، في جدلية تعبيرية أنتجت شكلاً جديداً وطريفاً من الفن الشعري، أهم ما يميزه الحيوية والحركة التي تميز النثر عادة، فضلاً عن التكثيف، والاقتصاد اللغوي، والترميز.. الذي يميز الشعر...

وتظهر مفاعيل هذه العلاقة الجدلية عند الشاعر المتمكن والقدير، أما الشاعر الوسط، وما دون ذلك، فلا يستطيع ركوب متن هذه العلاقة، لأنه إن فعل فسينتج نصاً أقرب إلى النثر السمج (وليس النثر الراقي)، ليس فيه من الشعر إلا رغبة منتجه في تسميته شعراً... الشاعر المقتدر وحده، المتمكن من أدوات النثر والشعر معاً، هو الذي يحول دون سقوط النص في وهاد غير وهاد الشعر، ويحاول أن يثير فيه الإحساس بالجمال والمتعة، لذلك فهو يهتم بالتعبير بواسطة الصور، ولا سيما الصور الحسية، ويتحاشى، ما أمكنه، الصور الذهنية التي يصنّعها العقل ببرودة مقيتة.

وإذا لم ننس الحقيقة التي تقول: إن الشعر هو اللغة الأولى التي استخدمها الإنسان في التعبير عن نفسه، وعن رؤيته، ورؤاه... ثم انبثقت عن الشعر أساليب التعبير الأخرى، التي اصطلح على تسميتها بالأساليب النثرية... ومع مرور الأيام استقل النثر عن الشعر استقلالاً كلياً، حتى نسي الناس الجذر الشعري المشترك لهما.. وإن ظل النثر في حالة من التوق والحنين إلى ذلك الجذر كما تولدت عند الشعر رغبة في الاستفادة من منجزات النثر، ولا سيما ما يتعلق بأساليب الحوار وتعدد الأصوات في النص، والعناية بمفردات الحياة اليومية والشغف

بالتفصيلات، بعد أن كان النص الشعري ينأى بنفسها عنها.. وبذلك خرج هذا النص من دائرة الغنائية ذات الصوت الواحد والتأثير ذي الطبيعة الجوانية في المتلقي إلى الإطار الموضوعي والدرامي الذي يبني القصيدة بصورة فائقة الإحكام يغدو معها النص الشعري قادراً على مخاطبة المتلقي بواسطة تأثيرات خارجية، مما زاد في ثراء هذا النص، ومن غزارة تدفقه الشعري والإبداعي.

مما يفقده وظيفته الجمالية، القائمة على الاستخدام الخاص والشخصي وغير المألوف للغة، وعلى إنتاج الصور المدهشة والمفاجئة بأقل كمية من الألفاظ والمفردات.

***

مسابقة

مسابقة [الموقف الأدبي] للقصة القصيرة

حرصاً من اتحاد الكتاب العرب على تطوير الأجناس الأدبية وتنميتها واحترام التجارب القصصية المعروفة، واكتشاف المواهب الإبداعية الجديدة تعلن مجلة [الموقف الأدبي] عن إجراء مسابقة أدبية للقصة القصيرة تقديراً لهذا الفن الإبداعي الأصيل، ورصداً للتجارب القصصية المميزة، وذلك وفق الآتي:

1. المسابقة مفتوحة أمام جميع كتّاب القصة القصيرة في سورية والبلاد العربية وبلدان المهاجر، على اختلاف أجيالهم وتجاربهم.
2. أن تكون القصة القصيرة المراد المشاركة بها جديدة وغير منشورة، ومكتوبة على الحاسوب.
3. للكاتب الحرية الكاملة في اختيار الموضوع الملائم للقصة التي يريد المشاركة فيها.
4. لا حدود لعدد صفحات القصة القصيرة المراد المشاركة بها في المسابقة.
5. أن تكون القصة مكتوبة باللغة العربية الفصحى، وتستبعد أي قصة مكتوبة باللهجة المحكية أو أي قصة تجعل اللهجة المحكية ركناً أساسياً من أركانها.
6. آخر موعد لاستقبال القصص المشاركة في المسابقة هو 20/12/2006.
7. تشكل لجنة تحكيم مختارة من قبل اتحاد الكتّاب العرب.
8. قرارات اللجنة نهائية وقطعية وغير قابلة للنقض.
9. ترسل القصص مغفلة من الاسم، على أن يوضع اسم الكاتب واسم القصة في مغلف صغير مستقل.
10. يمنح الفائزون بالمراتب الثلاث الأولى الجوائز الآتية:

. الجائزة الأولى: 25.000 خمسة وعشرون ألف ليرة سورية.

. الجائزة الثانية: 15.000 خمسة عشر ألف ليرة سورية.

. الجائزة الثالثة: 10.000 عشرة آلاف ليرة سورية.

11. تصبح القصص المشاركة في المسابقة ملكاً لاتحاد الكتّاب العرب وله حق التصرف بها طباعة ونشراً، ولا يتقاضى أصحابها أي مكافأة عن نشرها.

12. تقام احتفالية كبرى لتوزيع الجوائز والدروع التكريمية على الفائزين وذلك في مقر اتحاد الكتّاب.

الأديبة كوليت الخوري

مستشارة أدبية للسيد رئيس الجمهورية

أصدر السيدالرئيس بشار الأسد رئيس الجمهورية العربية السورية قراراً يُسمي الأديبة كوليت الخوري مستشارة أدبية لرئيس الجمهورية، وذلك تقديراً وتكريماً لتجربتها الأدبية وإبداعها المميز ودورها الطليعي والريادي في الأدب والإبداع والمجتمع.

ويعد هذا التكريم تقديراً كبيراً للأدب، والثقافة والأدباء في سورية على اختلاف تجاربهم واهتماماتهم وأجيالهم، فالأديبة كوليت الخوري صاحبة مسيرة إبداعية طويلة حافلة بالأدب الجميل، والسمو الوطني الصادق.

وللأديبة كوليت الخوري مؤلفات مطبوعة عديدة في الشعر، والقصة القصيرة، والرواية، والمسرحية، والمقالة الأدبية، من عناوينها:

- *. أيام معه.*
- *. أغلى جوهرة في العالم.*
- *. كيان.*
- *. أوراق فارس الخوري.*
- *. أيام مع الأيام.*
- *. أنا والمدى.*
- *. دمشق بيتي الكبير.*
- *. المرحلة المرة.*

- *. الكلمة الأنثى.*
- *. قصتان.*
- *. ومر صيف.*
- *. دعوة إلى القنيطرة.*

(الموقف الأدبي) تتقدم بخالص التهنئة والمباركة للأديبة الكبيرة كوليت الخوري، راجية لها التوفيق والنجاح في عملها الجديد